

ROMULA 7, 2008, 149 - 186

## IPONUBA Y SU CONJUNTO ESCULTÓRICO DE ÉPOCA JULIO-CLAUDIA

**Elena Castillo**

Dpto. Ciencias y Técnicas historiográficas (UCM)

**Bruno Ruiz-Nicoli**

Dpto. Historia del Arte II (UCM)"

### Resumen

A principios del siglo XX, Francisco Valverde y Perales emprendió una excavación arqueológica en el Cerro del Minguillar, cerca de Baena, donde salieron a la luz restos del antiguo foro romano y de algunas construcciones privadas cercanas a él. La aparición de dos esculturas femeninas sedentes, una de ellas con el retrato de Livia, y de una serie de togados realizados en diferentes momentos de la dinastía Julio-Claudia llamó la atención de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, que enviaron a R. Amador de los Ríos para que realizase un informe de las ruinas descubiertas y del material rescatado. Los doscientos sesenta y cinco objetos arqueológicos desenterrados fueron comprados por el Museo Arqueológico Nacional en 1910. La recuperación de la documentación historiográfica de las excavaciones y el estudio conjunto de las piezas escultóricas y epigráficas del Cerro del Minguillar permite reconstruir el proceso de instalación de las esculturas y comprender las causas que pudieron mover a individuos de una ciudad, con estatuto municipal desde época flavia, a erigir estatuas conmemorativas de miembros de la familia imperial en tiempos de Tiberio y Claudio.

### Abstract

*At the beginning of the XX century, Francisco Perales Valverde undertook archeological excavations near Baena, where a part of the Roman forum and some private buildings of the Roman town of Iponuba appeared. Two female figures, one of them with the portrait of Livia, and series of Julio-Claudian togates called the attention of the Royal Academies of History and Fine Arts. Amador de los Ríos was sent to make a report of the ruins and excavated materials, of which two hundred and sixty five archeological objects were bought by the Museo Arqueológico Nacional. The recovery of historical documents and the joint study of the sculptures and the epigraphic works of the Hill of Minguillar permits the reconstruction of the process of their creation and provides new understanding of the causes that could have driven the inhabitants of a city that reached the municipality at time of Flavians to erect commemorative statues of members of the imperial family in the days of Tiberius and Claudius.*

## I. HISTORIA DE SU DESCUBRIMIENTO. LAS EXCAVACIONES DE F. VALVERDE Y EL INFORME ARQUEOLÓGICO DE RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS

*Iponuba*, *Iponoba* o, en su versión latina, *Hippo Nova* es uno más de los ejemplos hispanos de ciudad indígena de substrato ibérico<sup>1</sup> afectada por la concesión de la municipalidad en tiempos de Vespasiano y convertida, por tanto, en *municipium flavium* a finales del año 74 o principios del 75 d.C., junto a otras ciudades de la *Baetica* como *Ipsca*, *Igabrum*, *Ipilcolbulcula*, *Sosintigi* o *Iliturgi*. El interés por *Iponuba* radica en un conjunto escultórico, supuestamente procedente del foro, descubierto entre los años 1902 y 1904 por un toledano, Francisco Valverde y Perales, autor de la *Historia de la Villa de Baena*<sup>2</sup>. Gran parte de la documentación referente a este hallazgo se conserva inédita en la RABASF y da cuenta de los restos romanos que fueron exhumados a principios del siglo XX en el llamado *Cerro del Minguillar*, a 3,5 km. al SE. de Baena, en el km. 72 de la carretera Jaén-Córdoba. El asentamiento ibérico-romano fue identificado con *Iponuba* gracias a una serie de epígrafes que contenían el topónimo, encontrados en el mencionado cerro: el primero de ellos fue dado a conocer en 1836 por Aureliano Fernández Guerra y Orbe y el arquitecto Francisco Enríquez Ferrer<sup>3</sup>; un segundo epígrafe, una inscripción sepulcral de una longeva pareja integrada por *Titus Annius Firmus*, *Iponobensis* y *Vivia Crocale*, *Patriciensis*<sup>4</sup>, epígrafe grabado sobre una roca al pie del cerro, al otro lado de la carretera de Alcaudete, y conocido como *Piedra Escrita*; un tercer testimonio, referido a un augustal, fue hallado durante las excavaciones que se describirán a continuación; y, por último, un pedestal consagrado al *Genio*, encontrado en 1977, que atestiguaba el cambio estatutario de *Iponuba* en época flavia<sup>5</sup>.

Se podría afirmar que el descubrimiento de *Iponuba* comenzó en diciembre de 1901, a raíz de un viaje emprendido por Francisco Valverde y Perales a Baena para consultar algunos documentos sobre la historia de la ciudad en el Archivo de su Ayuntamiento, necesarios para la redacción de su obra, la *Historia de la Villa de Baena*, ya mencionada. El propósito del viaje no era únicamente leer algunos

1. A. M. Muñoz, "Un ejemplo de continuidad del tipo de vivienda ibérica en el Municipio de Iponoba. El Cerro del Minguillar (Baena, Córdoba)", *Los asentamientos ibéricos ante la romanización*, Madrid 1986, pp. 63- 68.

2. Toledo 1903; Córdoba 1909<sup>2</sup>.

3. RABASF 43-4/4, Informe de Amador de los Ríos sobre las ruinas del Cerro del Minguillar. 14 de noviembre de 1904.

4. CIL 02-05, 00370 = CIL 02, 01600 (p 703) = CIL 02, 05464: *T(itus) Annius Firmus / Iponobensis an(norum) C / Vibia Crocale Patric(iensis) uxor an(norum) LXXXXIX*.

5. A. M. Muñoz, "Excavaciones de Iponoba. Novedades arqueológicas", *Segovia. Symposium de Arqueología romana*, Barcelona 1977, pp. 279-283. CIL 02-05, 00366 = AE 1980, 00559: *Genio / m(unicipum) m(unicipi) / Flavi / Iponoben/sis*, restitución que podría ser modificada como: *Genio/ m(unicipes) m(unicipi)/ Flavi/ Iponoben/sis*.

archivos históricos sino “hacer investigaciones prácticas, en las abundantes ruinas que, de la época romana, se encuentran en su término”<sup>6</sup>. El día 7 de enero se encaminó hacia el llamado “Cerro del Minguillar”, a unos tres kilómetros al E. de Baena, y en aquella ocasión pudo examinar algunos “pequeños fragmentos de mármoles labrados, tejas, ladrillos y pedazos de vasijas barnizadas y pintadas, todo de origen romano”<sup>7</sup>. Iba acompañado de un labriego que le explicaba con asombro que en un pequeño cuadrado en el lado oeste de la terraza artificial, en la cima del cerro, se secaban las siembras apenas dejaba de llover, mucho antes que el resto del sembrado. F. Valverde examinó aquella zona y encontró en el lindero inmediato, a unos 30 cm. de profundidad, una línea delgada de hormigón, formando un pavimento. Decidió por ello iniciar una excavación en el espacio “que, a manera de plaza, venía a quedar entre las enunciadas ruinas”. Se abrió una zanja y “a la media vara de profundidad chocó la azada en una piedra desprendiendo un pequeño fragmento de ella, que dejó ver un mármol de grano muy fino y brillante, a manera de pilón de azúcar, por lo que se procedió a retirar con cuidado la tierra y fue apareciendo la estatua sedente de una matrona, bastante mutilada, pues le faltan la cabeza, los brazos y la parte inferior, pero que deja comprender su buena ejecución y mérito”<sup>8</sup>. En el mismo lugar e inmediatamente después, apareció una segunda estatua, de un togado acéfalo de 1,36 m., sin pies ni brazos, y realizada en el mismo mármol que la anterior. Muy cerca de éstas, se encontró después una tercera estatua partida por la mitad del cuerpo, carente también de cabeza y brazos, que representaba a un niño ataviado igualmente con la toga. Junto a ellas, se encontró una mano que empuñaba “un cetro roto” y que llevaba en el dedo anular un anillo, lo que llevó a Valverde a interpretar el grupo escultórico como representación de la pareja imperial, Livia y Augusto, y del sucesor al imperio (*fig. 1*). El descubrimiento de las estatuas llegó pronto a oídos de la gente del pueblo, que comenzó a acudir a pie y a caballo a aquellos sembrados, ocasionando importantes daños. Las estatuas fueron trasladadas a Baena, donde quedaron custodiadas en un lugar no precisado en los informes.

Con la esperanza de encontrar alguno de los fragmentos que faltaba a las estatuas exhumadas, se programó una nueva excavación para el mes de septiembre de

6. Archivo de la Real Academia de la Historia, CA Córdoba - 7952, 65 (2), *Memoria presentada a la Real Academia de la Historia por el Capitán de la Guardia Civil Don Francisco Valverde y Perales con motivo del descubrimiento de tres estatuas romanas en el Cerro del Minguillar y del hallazgo de un pedestal en el cortijo de Yscar; con una explicación de las ruinas conocidas por las Piedras de Gilica y algunas consideraciones sobre la situación de Munda*. 7 de febrero de 1902; F. Valverde, “Antigüedades romanas

de Baena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 40, 1902, pp. 253-257. Agradecemos a J. M. Luzón el que nos diera a conocer este informe. Véase: J. M. Luzón, “Documentación arqueológica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en M. Belén y J. Beltrán, *Las instituciones en el origen y desarrollo de la arqueología en España*, Sevilla 2007, pp. 239-256.

7. RABASE, 43-4/4, del 16 de diciembre de 1903.

8. *Ibidem*.



Fig. 1.

1902, después de que se hubiera recogido la cosecha. No sería, sin embargo, hasta septiembre del 1903 cuando las nuevas investigaciones en el Cerro del Minguillar dieran resultados dignos de ser comunicados a las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. En tal ocasión fueron sacadas a la luz otras cuatro esculturas. El día 15 de septiembre de 1903, se desenterró una escultura sedente femenina, provista de una *cornucopia* y con la cabeza de Livia, según las representaciones típicas de la emperatriz anteriores a su *consecratio* oficial en tiempos de Claudio. Al día siguiente y cerca del mismo lugar, apareció la escultura acéfala de un joven provisto de la *bullā* y de un togado, también sin cabeza. Del lugar de donde fueron extraídas las estatuas sólo se precisaba en los informes la existencia de “un importante muro”, quizá perteneciente a la fachada principal de un edificio, delante del cual se extendía un pavimento empedrado de 18 m., que fue interpretado como el foro de *Iponuba*<sup>9</sup>. Delante del muro del edificio, se extendía una losería de piedra, a modo de acera, sobre la que estaba situada una serie de piedras, de 90 x 50 cm, paralelas al muro, separadas de él 25 cm y distantes entre sí 50 cm, que pudieron servir de asiento a los pedestales de los que habrían caído las citadas estatuas. Fue tal la importancia del conjunto escultórico que se constituyó la *Sociedad Arqueológica de Baena* por acciones, de la cual F. Valverde fue nombrado presidente y director de los trabajos que ésta patrocinaba<sup>10</sup>.

9. F. Perales y Valverde, “Antigüedades romanas de Baena”, *Boletín de la Academia de la Historia*, vol. 43, 1903, pp. 521-525 = RAH, CA Córdoba - 7952, 70 (2).

10. RABASF 43-4/4, Informe de Amador de los Ríos de 14 de noviembre de 1904.

Un mes después, el 16 de octubre de 1903, cerca de las estatuas anteriores se encontró otro togado, partido por la mitad de su cuerpo, apoyado sobre un muro frontero sobre el que había tropezado al caer<sup>11</sup> (fig. 2). Ése mismo día, en una habitación solada con hormigón fino pintado de rojo, se recuperó también un pequeño busto en mármol de una matrona del municipio, un jarroncito de cobre y un acetre del mismo material; y cuatro días después, un capitel de piedra.

El 14 de diciembre del mismo año, F. Valverde, ya de regreso a Toledo, comenzó la tramitación necesaria para vender las piezas escultóricas y el resto del material arqueológico extraído en las excavaciones. Para ello, presentó instancia al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, Juan Catalino García, que había visitado personalmente las excavaciones para valorar la importancia de las obras, pues era él quien debía establecer el precio de venta de la colección del Cerro del Minguillar reunida por Valverde<sup>12</sup>. El 25 de enero de 1904, el Subsecretario remitió al jefe del Museo Arqueológico Nacional la solicitud de venta de F. Valverde y solicitó un informe<sup>13</sup>,



Fig. 2.

que fue realizado por Rodrigo Amador de los Ríos, nombrado como comisionado del Museo Arqueológico para tasar y valorar el conjunto. Amador de los Ríos confirmó el precio solicitado por el vendedor, F. Valverde, de 40000 pesetas<sup>14</sup>. Sin embargo, el 24 de febrero de 1904, se falseó el informe y se redujo la cifra a 10000 pesetas, a las que se habrían de sumar 1500 en concepto de gastos de transporte

11. F. Perales y Valverde, "Antigüedades romanas de Baena", *Boletín de la Academia de la Historia*, vol. 43, 1903, p. 522.

12. Archivo del MAN, año 1904, n° de orden 6. "Informe acerca de la solicitud de venta al Estado de varias antigüedades halladas en Baena, instancia primada por D. Francis-

co Valverde y Perales", Carta de Valverde a D. Juan Catalino García, Subsecretario de Instrucción Pública, de 14 de diciembre de 1903.

13. Archivo del MAN, año 1904, n° de orden 6. Escrito del Subsecretario de Instrucción pública de 27 de enero de 1904.

14. Archivo del MAN, año 1904, n° de orden 6.

e instalación<sup>15</sup>, que sería el precio final que pagó el Museo Arqueológico Nacional en 1910, por la adquisición de doscientos sesenta y cinco objetos arqueológicos procedentes del Cerro del Minguillar<sup>16</sup>. Los trámites fueron lentos y a finales de 1904 Valverde solicitaba a la Academia que interviniese con el Ministro de Instrucción Pública para que el Museo se decidiera finalmente a adquirir las estatuas<sup>17</sup>, cosa que no hizo hasta seis años después.

Por las mismas fechas en que Amador de los Ríos era llamado por el Museo Arqueológico para hacer el informe de las obras puestas en venta, presentaba él mismo ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando un extracto de su intervención en una de las sesiones de la Institución, en la que se había hablado de los descubrimientos de Baena<sup>18</sup>. En él hacía un resumen del curso de las excavaciones, desde las primeras intervenciones de 1902 hasta la fecha en la que se firmaba el documento, 16 de diciembre de 1903. Amador de los Ríos añadía a la lista ofrecida por F. Valverde a la Real Academia de la Historia otros objetos que habían sido desenterrados en el cerro: un fuste, una patera, vasijas de bronce “y monedas de cobre de épocas y procedencia distintas, y un trozo de una piedra, que pudo servir de dintel, donde decía haber sido la obra a que perteneció la piedra dedicada por cierto Saturnino Augustal, natural de Hipo Nova (*Iponoba*)”. Precisaba además, que el espacio de donde procedían las siete estatuas no medía más de 5 m y se solicitaba por vez primera que la RABASF, en colaboración con la RAH, se ocupase de que el Museo Arqueológico Nacional adquiriese todos los hallazgos que se habían producido y que se premiase a F. Valverde y Perales con el título de Correspondiente de la Academia, dado el interés que había promovido y el modo en que había procedido en la ejecución de las excavaciones.

Los deseos de Amador de los Ríos se cumplieron. F. Valverde fue nombrado correspondiente de la RABASF y comenzaron los trámites para la venta de las esculturas y demás objetos encontrados en 1902 y 1903 al Museo Arqueológico Nacional.

**15.** Archivo del MAN, año 1904, nº de orden 6, 24 de febrero de 1904; Año 1910, nº de orden 54, “Entrega en el Museo de la colección de esculturas y otros objetos hallados en el Cerro del Minguillar, próximo a Baena, adquirida por el Estado al Sr. Valverde”. El 30 de noviembre de 1910 se establecía el pago de 6500 pesetas como importe del primer plazo de los dos en los que se distribuyó el precio total de 11500 pesetas, que irían a cargo del crédito de 32000 pesetas consignadas en el capítulo 18, artículo único.

**16.** Según J. A. Garriguet, “Grupos estatuarios imperiales de la Bética: la evidencia escultórica y epigráfica”, *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en His-*

*pania*, pp. 76-77, el Museo Arqueológico Nacional había comprado únicamente el joven con toga *praetexta* y *bull*a y la pareja de estatuas femeninas sedentes en 1910, y el resto de las piezas, según el autor, habían pasado a colecciones privadas. Los informes de compra arriba citados demuestran que el MAN adquirió la colección completa de antigüedades halladas en el Cerro del Minguillar.

**17.** *CA Córdoba* - 7952/ 74 (7): Baena, 31 de diciembre de 1904. Carta dirigida a Cesareo Fernández Duero, General, por Valverde y Perales.

**18.** RABASF, 43-4/4, del 16 de diciembre de 1903.





**Fig. 3:** **a.** reconstrucción aproximada de las dimensiones del dintel, con la inscripción de Cornelius, augustal de Iponuba; **b.** detalle del campo epigráfico.

El epígrafe citado en el extracto de Amador de los Ríos fue descubierto en un lugar cercano al de las estatuas y estaba grabado sobre un paralelepípedo de piedra local que pudo servir como dintel de un edificio, con una longitud de aproximadamente 2,30 m, teniendo en cuenta que el fragmento conservado (algo más de la mitad de la pieza originaria) tenía un tamaño de 1,50 m (fig. 3). La primera lectura ofrecida de la pieza fue la de *Jnelius Fidelis Saturninus Augustalis / Iponobensis d. d*<sup>19</sup>. Se envió la fotografía y el calco de la inscripción a la Real Academia de la Historia<sup>20</sup>. Cuando entró en el Museo Arqueológico Nacional y fue inventariado por M. del Rivero<sup>21</sup>, se propuso una nueva lectura, en la que se corregía *Fidelis* por *Tiber(ii) lib(ertus)* e *Iponubensis* en lugar de *Iponobensis*. La noticia de la aparición de este nuevo *augustalis* fue incluida en la obra de Héron de Villefosse<sup>22</sup>. La última versión del texto epigráfico optó por una solución mixta: admitía la condición de liberto del *Cornelius Saturninus* pero cambiaba el nombre del patrón por el de *Fid(ius)*. En la Bética se conocen cuatro testimonios epigráficos en los que se cita a un *Cornelius Saturninus*. Dos de ellos proceden de *Singilia Barba* y se refieren a un *Marcus Cornelius Saturninus*, que fue hijo de *Marcus Cornelius Primigenius* y de *Attia Titulla*, oriundos de *Singilia Barba*. En pago a la concesión de un lugar público para colocar una estatua en honor de su hijo Saturnino, Cornelio Primigenio regaló al municipio una loba con dos

19. CIL 02-05, 00368 = AE 1904, 0008: [---] *Co]rnelius Fidi lib(ertus) Saturninus Augustalis / [---] Iponobensis d(edit) d(edificavit)*.

20. F. Perales y Valverde, "Antigüedades romanas de Baena", *Boletín de la Academia de la Historia*, vol. 43, 1903, p. 525 = CIL II<sup>2</sup> 5, 368 (el número de inventario del MAN, 38317

es erróneo). *Real Academia de la Historia*. CA Córdoba - 7952- 70. Conservación en el MAN 383717.

21. *El lapidario del Museo Arqueológico de Madrid, Catálogo ilustrado de las inscripciones latinas*, Madrid 1933, p. 35, n. 109.

22. *BSNAF*, 1903, p. 319

niños, emblema mítico del nacimiento de Roma<sup>23</sup>. Los otros dos testimonios son de tipo funerario y proceden de Itálica<sup>24</sup> y de Nabrisa (Lebrija)<sup>25</sup>. La inscripción del augustal de *Iponuba* se ha fechado a partir de época flavia en función del soporte epigráfico, erróneamente identificado con mármol de la antigua *Igabrum* (Cabra), y según criterios paleográficos<sup>26</sup>.

El día 21 de agosto de 1904 se reanudaron las excavaciones, que se prolongarían durante 80 días<sup>27</sup>. Valverde estaba al mando de diez trabajadores, que excavaban en la parte superior de la vertiente oriental del cerro, en la que se hallaron los muros y las ruinas de algunas casas importantes, entre las que quedaban restos de objetos de hierro, bronce, plomo, así como mármoles, vidrios o cerámica, ánforas para almacenar aceituna y trigo, tuberías de barro y plomo, piezas de mármol, lucernas, basas de columnas y otros objetos de uso doméstico u ornamental, en su mayor parte carbonizados por la acción de un gran incendio. En vista del interesante resultado de las primeras semanas de excavación y del numeroso material desenterrado, F. Valverde solicitó a la RABASF la ayuda de una persona experta, capaz de estudiar el material extraído<sup>28</sup>. R. Amador de los Ríos fue el encargado de realizar un informe sobre los restos que hasta el momento habían sido sacados a la luz en el Cerro del Minguillar<sup>29</sup>.

R. Amador de los Ríos volvió una vez más a Baena y elaboró, con fecha 14 de noviembre de 1904, un informe cargado de retórica, que añadía poca información arqueológica a la ya ofrecida en las breves memorias enviadas por F. Valverde<sup>30</sup>. Las excavaciones que se venían realizando desde 1902 se habían llevado a cabo sin ningún plan predeterminado, siguiendo únicamente el deseo “de acrecentar el número de las reliquias artístico-arqueológicas encontradas”. Para que la búsqueda fuera más efectiva, se realizaron varias excavaciones de exploración en sitios

23. CIL 02-05, 00772 = CIL 02, 05063 (p 879) = D 06912 (Baetica, Cerro del Castillon / Singili(a?) Barba): *M(arcus) Cornelius Primigenius Sing(iliensis) / ob beneficium quod ab ordine Sing(iliensi) / locum acceperam / in quo statuum ponerem / M(arci) Corneli Saturnini f(ili) mei / lupam cum infantibus duobus / d(onum) d(edit)*; CIL 02-05, 00797 = HEp-05, 00569 = AE 1990, 00536 (Cerro del Castillon / Singili(a?) Barba): *M(arco) Cornelio / M(arci) f(ilio) Saturnino / Singiliensi / buic ordo Sing(iliensis) / locum dedit / decrevit / M(arcus) Cornelius / Primigenius / pater et / Attia Titulla / mater / posuerunt*.

24. CILA-02-02, 00434 (Santiponce / Itálica): *D(is) / M(anibus) s(acrum) / [C]orn[el]ius Saturn[inus] / [vixi]t an[n]os) XXXV b[is] [s(itus) e(st)] / [sit tibi terra] le[vis]*

25. CIL 02, 01295 (p 843) = CILA-02-03, 00998 (Lebrija / Nabrisa): *L(uci) Corneli Saturnini / s(iti) t(ibi) t(erra) l(evis)*.

26. M. I. Segura, *Actas del I Coloquio de Historia Antigua de Andalucía*, Córdoba 1988, 1993, II, pp. 116-117.

27. RAH, CA Córdoba - 7952, 75 (3). Informe de F. Valverde,

de 28 de diciembre de 1904. Publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* 46, 1905, pp. 167-168.

28. RABASF, 43-4/ 4. Carta enviada por F. Valverde y Perales, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 16 de septiembre de 1904 desde Baena. RABASF, 43-4/4, Entrada: el 19 de septiembre de 1904: “El Sr. D.Francisco Valverde y Perales, Correspondiente en Baena, ruega a esta Academia dedique un individuo de su seno para que informe acerca de la importancia de las excavaciones que se vienen practicando en el Cerro del Minguillar, sobre los resultados obtenidos y sobre lo que sea dado esperar de ellas. (A lápiz: Incluye 11 fotografías)”.

29. RABASF 43-4/4. Carta a Amador de los Ríos de 27 de septiembre de 1904.

30. RABASF 43-4/ 4: “Las ruinas de Iponoba. Excavaciones del Cerro del Minguillar cerca de Baena (Córdoba)”, 14 de noviembre de 1904, informe autógrafo de Amador de los Ríos = RAH, CA-Córdoba 9/ 7952/ 74 (3), copia con letra más legible.



diferentes que, “si bien no dieron el resultado con preferencia por la Sociedad apetecido”, sí pusieron al descubierto las ruinas de edificios que conservaban la pavimentación, parte del revestimiento de los muros, así como material variado.

Puesto que los terrenos estaban destinados a cultivos agrícolas, los lugares en los que se realizaron las exploraciones puntuales fueron cubiertos de nuevo, antes incluso de que pudiera visitarlos Amador de los Ríos. Por indicación del académico, se cambió el método de trabajo para que fuera posible completar el estudio de los restos de las construcciones descubiertas. En la parte occidental de la meseta superior del Cerro, se podía ver un muro de sólidos sillares, que giraba hacia el norte, formando una elipse que demarcaba los límites de dicha meseta. En el interior de esta línea de murallas, en la terraza artificial que medía unos 200 m de largo por 60 m de ancho<sup>31</sup>, se contaban algunas casas de ciudadanos acaudalados, tal como se deducía de la riqueza de sus pavimentos, y probablemente el foro de la ciudad<sup>32</sup>. Al norte del óvalo descrito por los muros, se levantaba un pequeño promontorio, que parecía ocultar las ruinas de un edificio desmoronado, cerca del cual había un aljibe bien conservado<sup>33</sup>. Según el método de Amador de los Ríos, desde las puertas de la muralla que se entreveían en la zona norte, se habría de seguir el recorrido de las vías principales; “el trabajo de descombrarlas y de descubrir los edificios o lo que de ellos subsista, cuestión es ya de solicitud, discreción y cuidado por parte de los investigadores, siendo seguro que si, según todo hasta el presente indica, las ruinas no han sido jamás exploradas ni explotadas por nadie...”. Una vez desescombrada la parte superior del cerro y los terrenos ceñidos por la cinta de muros, se excavarían las laderas del Cerro, se habría de localizar la necrópolis y comprobar la existencia de un circo, situado según F. Valverde en el S.E. Para llevar a término tan ambiciosa empresa fue necesaria la colaboración de la RABASF, la RAH y el apoyo del propio Estado.

Durante la inspección de Amador de los Ríos en el Cerro del Minguillar, estaban aún a la vista, excavados y sin cubrir, unos restos situados al SO, que ya había tenido la oportunidad de conocer en su primera visita. A unos 2 m de profundidad, se conservaban las huellas de dos pequeños recintos, contiguos y dependientes entre sí, que el académico describió del siguiente modo: “Era rectangular el anterior (recinto) y de mayores dimensiones, pues arroja 3 m 34 por 2 m 30 de latitud y longitud respectivas y sobre suelo desigual y en declive, en el que asomaba ya

31. F. Perales y Valverde, “Antigüedades romanas de Baena”, *Boletín de la Academia de la Historia*, vol. 43, 1903, pp. 521- 525 = *CA Córdoba* - 7952, 70 (2).

32. RABASF 43-4/ 4: “Las ruinas de Iponoba. Excavaciones del Cerro del Minguillar cerca de Baena (Córdoba)”, 14 de noviembre de 1904, Informe de Amador de los Ríos.

33. F. Valverde pensaba que bajo el promontorio de tierra al norte de la terraza artificial amurallada se encontraba el templo de la ciudad. RAH, *CA Córdoba* - 7952, 65 (2); *CA Córdoba* - 7952, 70 (2).

la roca viva, encastrabase en el sentido de su anchura cerrado en parte por un muro de sólida sillería, de 2 m 10 de alto, en cuyo cuerpo e hilada superior la labor decorativa comenzaba con saliente almohadillado. Abría en dicho muro una puerta, estrecha, de no más de 84 cm de ancho, según acreditaba la parte subsistente y aun en pie de la jamba izquierda; y el otro muro que encuadrando el recinto intestaba por la derecha en el de sillería citado, con 1 m 30 de altura, ofrecían formado de irregular mampuesto, sin carácter determinativo y con pequeños trozos de materias vegetales carbonizadas, encontradas entre las piedras, lo cual ocurría de igual modo, si bien en larga línea horizontal, en el muro no totalmente descarnado que, corriendo paralelo al de la puerta, dejaba manifiesta otra hacia el extremo izquierdo y comunicaba al escalón de entrada, dando paso al segundo recinto del cual no pude formar idea por no estar sino en muy pequeña parte descombrado. (...) Atrévome a afirmar que estas ruinas no presentan aspecto de resto de una casa particular, no por la exigüidad de sus dimensiones, (...) sino porque precisamente la labor almohadillada del muro de sillares en que la primera puerta abría, y que en este caso debía aparecer a la fachada, se muestra por el interior ostensible y porque allí fue hallada una pieza o miembro de construcción, perteneciente a una columna apilastrada y labrada, cuyo bloque tiene 50 centímetros de altura en junto, con otros 50 que arroja de diámetro el saliente de la columna, y 17 a cada lado para el enrase con el paramento general del muro (...). No lejos de aquella excavación y de las reliquias por tanto de la que más o menos decorada, puede ser acaso una de las puertas de *Iponoba* o residuo de un cuerpo de ella, encontróse en la vertiente del cerro otras ruinas, con tres recintos también, cuya anchura varía de 2 m 60 a 5, pasando por 3; e inmediata, en dirección al río, una cañería de piedras en perfecto estado de conservación, la cual sirvió a la que entiendo más que para dar salida a las aguas pluviales, para llevar acaso a la población las del río, elevadas por algún artificio hasta allí sin duda alguna, supuesto que se robustece no sólo con el hallazgo de pesadas pilas (*labra*) elípticas, por lo común y de piedra, y el de fragmentos de ánforas y vasijas, que verosímilmente denuncian las proximidades de una fuente. Prescindiendo de otras construcciones de 2m 20 de ancho, cuyos muros alcanzan asimismo 1 m 30 de elevación y en una de las cuales hay un pasillo o *fauces* con la latitud de un metro, —en aquellos lugares descubrióse la basa de una columna, que mide 36 cm de altura por 67 de diámetro y es de las generalmente apellidadas *dóricas*, la cual sugiere por el diámetro del fuste (40 cm) la existencia de una fábrica grandiosa, de que no aparecieron por entero más vestigios (...)”<sup>34</sup>.

34. RABASF 43-4/ 4: “Las ruinas de Iponoba. Excavaciones del Cerro del Minguillar cerca de Baena (Córdoba)”, 14 de

noviembre de 1904, informe autógrafo de Amador de los Ríos, ff. 12-16.

A finales del mes de noviembre las excavaciones tuvieron que ser suspendidas por falta de fondos y con el fin de dejar los campos libres a los agricultores. En cuanto a las fotografías, Valverde nunca pudo completar las de todos los objetos de la colección y se tuvo que conformar con las que le hacía un fotógrafo aficionado y las que realizó Amador de los Ríos, para publicarlas en *La Ilustración española y americana*<sup>35</sup>. Las fotografías llegaron a la RAH en enero de 1905<sup>36</sup> y se solicitó a Fidel Fita, presidente de la Comisión de Antigüedades, que realizase un dictamen acerca de ellas y de la memoria de excavación presentada<sup>37</sup>. La labor arqueológica llevada a cabo por F. Valverde en el Cerro del Minguillar no volvió a reanudarse. Valverde se limitó a poner fin a la venta de los objetos desenterrados, iniciada en el año 1903 y concluida en 1910.

## II. EL GRUPO ESCULTÓRICO DE IPONUBA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Durante el último cuarto de siglo, los estudios sobre el conjunto escultórico de *Iponuba* han considerado erróneamente que F. Valverde vendió únicamente las figuras femeninas sedentes y un togado con *bullá* al MAN. Como demuestra el mencionado expediente de compra, conservado en el Archivo del Museo, el Estado compró todas las piezas encontradas por F. Valverde en el Cerro del Minguillar, incluyendo no una, sino cinco estatuas de personajes togados, además de las dos figuras femeninas sedentes. El hecho de que todas ellas procedieran de un mismo lugar, descrito en los informes de R. Amador de los Ríos, y de que fueran adquiridas por el MAN, permite emprender un análisis exhaustivo de las piezas, que pudieron formar parte de un conjunto escultórico de época julio-claudia.

En la catalogación de cada una de las obras se ha seguido el análisis tipológico y estilístico de la escultura icónica establecido por H. R. Goette<sup>38</sup>, adaptado a las particularidades del entorno provincial de la Bética, estudiado principalmente por J. A. Garriguet<sup>39</sup>. En función de un criterio diacrónico, lineal, las piezas se han clasificado atendiendo a los talleres cuya factura se ha podido individualizar dentro del conjunto.

35. RAH, CA Córdoba - 7952/ 74 (7): Baena, 31 de diciembre de 1904. Carta dirigida a Cesáreo Fernández Duero, General, por Valverde y Perales.

36. RAH, CA Córdoba - 7952/ 74 (7): Baena, 31 de diciembre de 1904. Carta dirigida a Cesáreo Fernández Duero, General, por Valverde y Perales: "(...) me he visto obligado a esperar ocasión de redactarla (memoria) y sobre todo a sufrir con paciencia las torpezas y demoras en un aficionado a la fotografía que es la persona que me ha hecho las que remito y que nunca ha podido lograr que las complete de todos los objetos hallados; así es que faltan las de algunos. El Sr. Amador de los Ríos estuvo en

ésta y con su máquina hizo varias que publicará la *Ilustración Española y Americana*, pero tampoco las llevó completas. (...)". RAH, CA Córdoba 9/ 7952/ 75 (16): El secretario de la Academia escribe a D. Francisco Valverde Perales para comunicarle el haber recibido las fotografías de los objetos hallados remitidos el 31 de diciembre. Madrid, el 24 de enero de 1905.

37. RAH, CA Córdoba 9/ 7952/ 75 (14).

38. H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz 1990. Tipo Ba.

39. J. A. Garriguet, *CSIR España* 2,1. *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia 2001, pp. 77-89.



Fig. 4.1.

## 1. EL TALLER A: ÉPOCA TIBERIANA TEMPRANA (15 – 20 D.C.)

### A. 1. Las esculturas femeninas sedentes

#### A.1.1. Estatua femenina sedente con retrato de Livia<sup>40</sup> (fig. 4. 1)

Por su monumentalidad y buen estado de conservación, las dos esculturas femeninas sedentes halladas por F. Valverde han gozado de una considerable notoriedad desde su instalación en el MAN. Como ya afirmó A. García y Bellido<sup>41</sup>, en el rostro de la figura que porta la cornucopia se aprecia la

<sup>40</sup>. Medidas: 138 x 80 x 48 cm. MAN, Inv. n.º 20332. Se conserva únicamente la mitad superior de la figura hasta la cintura. En su extremo inferior, la superficie se encuentra piqueteada, lo que indica que la mitad inferior se talló por separado. Existen desperfectos sobre la ceja izquierda, el labio inferior, la barbilla y sobre el seno derecho. El borde del manto presenta también pequeños desperfectos. No conserva la nariz y el brazo derecho está seccionado por encima del codo. En

la mano derecha tiene dañados los dedos índice y anular, y se ha perdido el pulgar. El extremo inferior del cuerno de la abundancia está también roto. El antebrazo derecho fue perforado para la inserción de un perno metálico.

<sup>41</sup>. A. García y Bellido, "Retratos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid", en *Estudios sobre Escultura Romana en los Museos de España y Portugal. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 54, 1948, pp. 8-9.

plasmación esquemática de los rasgos fisonómicos de Livia (58 a.C. – 29 d.C.): el semblante ovalado, los grandes ojos almendrados y el mentón prominente. Este retrato de la esposa de Augusto se incluye en el nutrido grupo en los que Livia luce el llamado peinado de *nodus*<sup>42</sup>.

Dentro de los diferentes arreglos con *nodus* que aparecen en la retratística de Livia, la pieza de *Iponuba* se adscribe al mayoritario tipo *Fayum*<sup>43</sup>, caracterizado por un *nodus* destacado y un arreglo relativamente sencillo del cabello. Este tipo<sup>44</sup> nació ligado al primer retrato público propagandístico de Livia. Octaviano, que acababa de vencer a los Pannonios en el año 35 a.C., ordenó que se erigieran estatuas de su hermana Octavia y de su esposa Livia para ensalzar sus personas, recién dotadas del derecho de administrar sus propios bienes y consideradas inviolables e inmunes (*adeéis* y *anybristai*, según Dión Casio<sup>45</sup>). A pesar de los privilegios que le fueron concedidos a Livia como esposa de Octaviano desde el año 38 a.C. sus retratos no comenzaron a difundirse a gran escala hasta el año 27 a.C., mientras que las imágenes de Octavia, casada con Marco Antonio, se divulgaron en la década de los años 30 a.C. La inviolabilidad decretada para ellas, *to anybriston*, proporcionó el soporte legal para la difusión de estas imágenes, destinadas a destacar las cualidades de los triunviros en un ámbito público. El tipo *Fayum* de Livia se mantuvo vigente, conviviendo con otros tipos, durante el principado de su hijo Tiberio y, probablemente, hasta la divinización de Livia por Claudio.

En la escultura procedente de *Iponuba*, el *nodus* característico del tipo *Fayum*, aparece combinado con un velo. Este elemento, propio de la *pudicitia* de la mujer casada, se suele fechar en el período en el que Livia asumió el nombre de *Iulia Augusta*, es decir, después de la muerte de Augusto y antes de su divinización (entre el 14 y 42 d.C.)<sup>46</sup>, a lo largo del Principado de su hijo Tiberio.

42. M. Mannsperger, *Frisurenkunst und Kunstfrisur: Die Haarmode der römischer Kaiserinnen von Livia bis Sabina*, Bonn 1998, pp. 29-44, lám. 7-12.

43. W. H. Gross, *Iulia Augusta. Untersuchungen zum Grundriss einer Livia Ikonographie*, Göttingen 1962, p. 102, nota 44; H. Bartels, *Studien zum Frauenporträt der augustischen Zeit. Fulvia, Octavia, Livia, Julia*, Munich 1963, p. 91, nota 230; K. Fittschen y P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, vol. III, Mainz 1983, p. 2, n. 1, nota 6 L (tipo III); V. Poulsen, *Les Portraits Romains*, Copenhagen 1962, p. 65, n. 34, lám. 52-54.

44. P. Zanker interpreta el tipo *Fayum* como una evolución del primer tipo retratístico de Livia, el llamado tipo *Villa*

*Albani-Bonn*. Sin embargo, tanto la limitada divergencia formal entre ambos, basada únicamente en el tamaño del *nodus*, como el hecho de que dos de las tres únicas obras identificadas por el autor están talladas en basalto egipcio, parecen indicar que el grupo Albani-Bonn, más que un tipo independiente, podría haber constituido una variante dentro del abrumadoramente mayoritario tipo *Fayum*. K. Fittschen y P. Zanker, *Katalog...*, o.c. p. 1.

45. Cassius Dio *Hist.* 49.38.1-5.

46. La encontramos así en los retratos de: *Orciculum*: E. Bartman, *Portraits of Livia*, Cambridge University Press 1999, p. 9, fig. 9-10; *Getty*: E. Bartman, *Portraits...*, o.c., p. 163, fig. 145; *Creta*: L. Curtius, "Ikongraphische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der julisch-claudischen Familie", en *RM* 54, 1939, pp. 112-144, lám. 22.

Aunque de factura manifestamente provincial<sup>47</sup>, la figura de Livia de *Iponuba* está dotada de una notable monumentalidad. El modelo escultórico sedente se ha plasmado en sus líneas básicas, manteniendo el predominio de las verticales, enfatizadas por la caída del velo y el cuerno de la abundancia. Por otra parte, son evidentes las carencias técnicas que manifiesta el escultor. La rigidez del modelado queda patente en la talla de los pliegues, como se aprecia en las formas triangulares que adopta la túnica sobre el pecho, así como en el escasamente matizado relieve bajo el ceñidor. Destaca asimismo la excesiva longitud del cuello, que pudo haber resultado de una mal entendida aplicación de las normas de perspectiva.

Frente a estos rasgos, propios de un escultor de escasa formación, la crítica no parece haberse detenido hasta ahora en un elemento que, por la calidad de su talla, resalta dentro del conjunto de obras halladas en este yacimiento: el cuerno de la abundancia, que la figura sostiene sobre su brazo izquierdo. El contraste técnico se hace evidente cuando se comparan tanto la factura de los pliegues como el tosco ceñidor con los frutos que rebosan del cuerno y, especialmente, con los delicados roleos tallados en relieve sobre su superficie. Como hace evidente su comparación con los relieves que encontramos en Cástulo<sup>48</sup>, con motivos muy similares y una datación cercana, el trabajo de la cornucopia de *Iponuba* muestra un nivel técnico ajeno al panorama escultórico local. Sólo encontramos cuernos de la abundancia de este mismo tipo en figuras procedentes del ámbito itálico. Entre ellas, dos esculturas conservadas en el Museo del Louvre: la estatua erguida de Livia, conocida como Ceres Borghese, y una figura femenina acéfala de época julio-claudia encontrada en *Gabii*<sup>49</sup>, que fue completada erróneamente con una cabeza de Sabina. Asimismo, se conserva una *cornucopia* de características prácticamente idénticas a la de *Iponuba* en el Museo de Palermo, procedente de *Tindari*<sup>50</sup>. La clara relación tipológica y estilística entre estos atributos sugiere que el cuerno de la abundancia de *Iponuba* pudo haber sido realizado por una mano diferente al resto de la escultura, probablemente por un artista procedente de un taller itálico.

47. P. León, "La incidencia del estilo provincial en los retratos de la Bética", en *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. MNAR, Mérida 1993, pp. 11-21.

48. L. Baena del Alcázar y J. Beltrán, *CSIR España* 1,2. *Esculturas romanas de la provincia de Jaén*. Murcia 2002. pp. 106-107 y 109-110, nn. 69, 70, 78, 80 y 81, lám. 35 y 38.

49. *Livia como Ceres*: K. Kersauson, *Musée du Louvre. Ca-*

*talogue des portraits romains*, vol. I, París 1986, pp. 102-103, Cat. 45, y pp. 138-139, Cat. 56; *Figura de Gabii*: L. Laugier, "Les Monuments de Gabies: de la fouille au Musée, un mécénat exemplaire du Prince Marcantonio IV Borghèse", en J. L. Matinez (ed.), *Les Antiquités du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon I*, París 2004, pp. 130 y 133, fig. 140.

50. Museo de Palermo. Inv. n° 5582.





Fig. 4.2.

#### A.1.2. Estatua femenina sedente acéfala<sup>51</sup> (fig. 4. 2)

La otra estatua femenina sedente rescatada en las excavaciones de F. Valverde fue concebida como *pendant* de la figura de Livia. Ambas comparten tanto la escala como los rasgos generales de la composición y se puede afirmar que ambas fueron ejecutadas por una misma mano o, al menos, por los artífices de un mismo taller (con la excepción, como se ha mencionado, de la cornucopia de Livia). Tanto la rudimentaria formulación de los pliegues, que se expresa de forma evidente en los semicírculos sobre el pecho, como la talla ruda y superficial, definen a este maestro de *Iponuba* como un artista formado en un taller provincial de época republicana o augustea, ajeno a las exigencias formales vigentes en Roma o en el Mediterráneo Oriental.

**51.** Medidas: 118 x 92 x 44 cm. MAN, inv. n° 20328. Se conserva sólo la mitad superior hasta la cintura. La superficie inferior está tallada para ser adosada por separado a la mitad perdida de la pieza. Bajo el hombro derecho se aprecia la perforación en la que encajaba el brazo derecho. En el punto de arranque del brazo izquierdo se

observan, además de la perforación para la inserción de un perno, dos concavidades superpuestas que habrían servido de apoyo a una pieza adicional. Esta preparación es comparable con las cuatro perforaciones en el lateral del manto. Está dañada la parte inferior del manto y en el lateral izquierdo.

Son claras las diferencias en la vestimenta de las dos figuras femeninas sedentes de *Iponuba*. Mientras que Livia viste una túnica con un sencillo ceñidor sobre el vientre, en la segunda obra éste queda oculto bajo el corto *apotygma* abrochado sobre los hombros. La configuración de la túnica de esta segunda escultura femenina, remite a modelos griegos de fines del siglo V y del siglo IV a.C. Por otro lado, la posición del torso de esta pieza difiere notablemente de la que adopta la escultura con *cornucopia*. Frente a ésta última, aquélla se encuentra ligeramente inclinada hacia adelante. Esta inclinación sugiere la existencia de un apoyo, que habría soportado el desaparecido brazo izquierdo. Éste, según indica la superficie preparada para su encaje tras el hombro, habría sido tallado por separado. Tanto el ángulo de la superficie de contacto tallada en el torso para adosar el brazo, como las perforaciones a lo largo del manto, destinadas a proveer una sólida sujeción al brazo mediante el soporte de tres pernos metálicos, indican que éste habría estado proyectado hacia adelante y hacia arriba, sujetando un elemento vertical: un cetro o una lanza. La postura, compleja técnicamente, debió representar una ineludible exigencia iconográfica que el escultor se vio obligado a respetar.

Con respecto a su identificación, sus características tipológicas buscan claramente diferenciar esta figura de la que representa a Livia, reproduciendo un modelo iconográfico propio de las divinidades femeninas sedentes. Este hecho permite afirmar que esta escultura habría representado a una divinidad. Es muy improbable que, como en el caso de su compañera, esta figura se hubiese completado con un retrato. No existe ningún otro caso durante el principado de Tiberio en el que la viuda de Augusto fuese equiparada con otra mujer personificando a una divinidad en un conjunto dinástico. De hecho, el privilegio que constituía la representación pública de Livia personificando a una divinidad era un hecho excepcional.

Las carencias técnicas de las figuras sedentes de *Iponuba* ponen de relieve el desigual panorama que ofrecían los talleres escultóricos béticos a finales del siglo I a.C. e inicios del siglo I d.C. Existen paralelos estilísticos en la Gran Herculanesa y el togado de *Pollentia*<sup>52</sup>, así como en dos figuras femeninas procedentes de Mértola y Segóbriga. En todas estas obras, la rigidez de la talla y la torpeza en la plasmación del modelado anatómico evidencian la escasa comprensión de estos modelos importados por parte de los escultores locales, que trataban de satisfacer las demandas de oligarquías provinciales recién romanizadas. En el caso de *Iponuba*, se ha mencionado que la iconografía empleada para plasmar a Livia corresponde al periodo en el que Livia recibió el nombre de *Julia Augusta*, por lo que se puede fijar la creación de las esculturas de *Iponuba* entre el 15 y el 20 d.C.

52. J. A. Garriguet, *CSIR España* 2.1..., o.c., *Pollentia*: 18-19, n. 26, lám. 8, 1; Segóbriga: pp. 37-38, n. 52, lám. pp. 12-15; nn. 19 y 21; lám. 6, 2 y 6, 4; Mértola: pp. 16, 1.

## A.2. Personaje togado<sup>53</sup> (figs. 5-6)

Como en las dos figuras sedentes, la mitad inferior y la superior del togado fueron talladas por separado. Es idéntico, también, el trabajo a base de estrías profundas e irregulares, realizado sobre las superficies de contacto, destinadas a recibir elementos adosados. En cuanto a la talla, el modelado rígido y anguloso de los pliegues, apreciable claramente en el torso, identifica la mano del escultor que talló las figuras sedentes. Sus carencias técnicas se plasman de forma evidente en la escasa diferenciación entre los pliegues del *umbo* y la *ima toga*, que dan lugar a un modelado plano y sin matices. Destaca igualmente el escaso interés por lo anatómico, que se refleja en la forma ovoide de los hombros y en el carácter opaco de la toga. Se observan atisbos del cuerpo del personaje únicamente en el arranque del muslo izquierdo y en la pantorrilla derecha, que al retrasarse, tensa el tejido. Con respecto a los *calcei*, éstos se tallaron sin prestar atención al detalle. Sin embargo, destaca la cuidada representación de la *lacinia*, cuyos extremos quedan doblados hacia dentro formando cuatro pequeños pliegues, hecho que señala la atención a ciertos motivos tipológicos que también encontramos en las figuras sedentes. Tanto la escala en que se representó al personaje como las similitudes técnicas con las figuras femeninas sedentes anteriormente analizadas sugieren que, además de tratarse de una obra más del mismo taller, las tres esculturas pertenecieron probablemente a un mismo conjunto.

En cuanto a la tipología del togado, como todos los que se analizarán a continuación, puede identificarse con los clasificados dentro del tipo B.a de



Fig. 5.

53. Medidas: 177 cm (dos piezas de 62 cm y 115 cm) x 72 x 27 cm. MAN, inv. n° 20329. Escultura en mármol realizada en dos piezas, que se cortan por encima del *balteus*. Falta la parte superior del *umbo*. Está fracturado en su base

y ha desaparecido la *capsa*. Tanto los extremos del brazo derecho y antebrazo izquierdo como la concavidad superior están preparados con puntero para la adición de la cabeza y de los brazos.

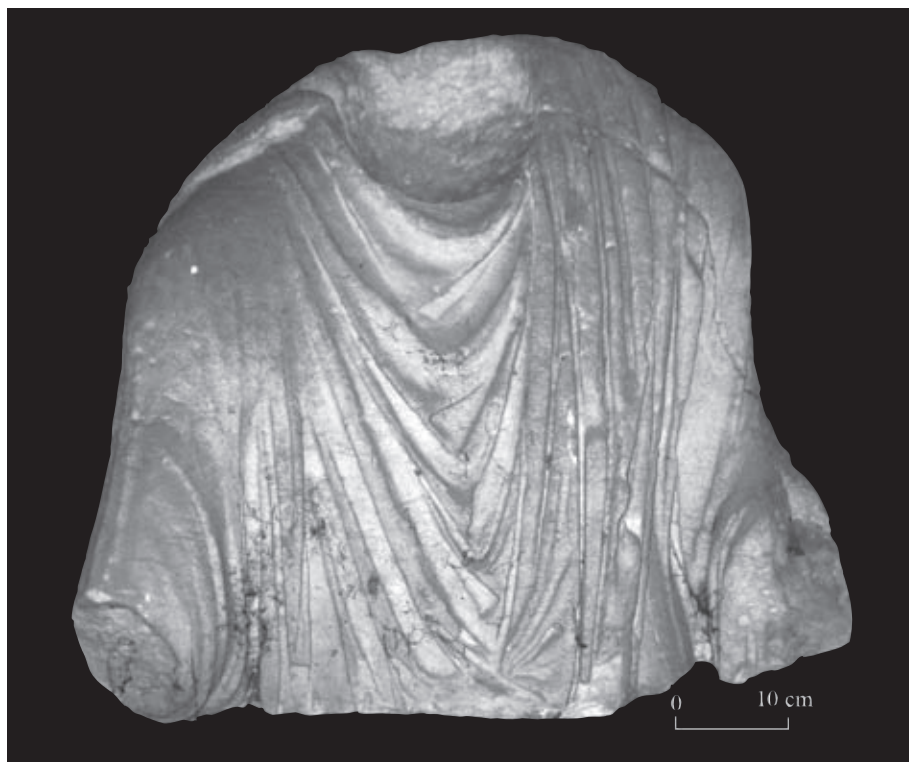


Fig. 6.

Goette<sup>54</sup>, que comprende el periodo julio-claudio. Dentro de este grupo, las togas de época tardoaugustea se caracterizan por un amplio *umbo*, así como por una muy escasa atención al modelado anatómico, oculto bajo una superficie plana y esquemática. Estos rasgos, cuya vigencia se prolonga hasta el inicio del principado de Tiberio, sitúan este primer togado de *Iponuba* en el mismo periodo en el que fueron realizadas las dos figuras sedentes. Es propia de la escultura provincial de época tiberiana una tímida utilización del trépano, que se limita a las zonas cóncavas entre los pliegues más menudos. En el togado, los pliegues se presentan planos y esquemáticos, pobremente estructurados. Estas características son plenamente apreciables en el amplio *sinus*, que mantiene el mismo tono rígido que las tres figuras togadas halladas en el pórtico *post scaenam* del teatro de Mérida<sup>55</sup>.

54. H. R Goette, *Studien...*, o.c., pp. 29 ss.

55. J. A. Garriguet, *CSIR España 2.1...*, o.c., pp. 2-5, cat. 4-7, lám 2, 3-4; 3,1-2; W. Trillmich et alii, *Hispania Antiqua* (2). *Denkmäler der Römerzeit*, Mainz 1993, pp. 281, lám. 19a.



**Fig. 7.**

La exposición de este togado a la intemperie durante sus primeras décadas en el MAN ha llevado a una calcificación de la superficie marmórea. Sin embargo, como ya afirmó Valverde en el momento de su hallazgo, se trata del mismo mármol en el que fueron talladas las dos esculturas sedentes. Por ello, es probable que pertenezca a este personaje la mano con anillo y *volumen* encontrada en el mismo contexto<sup>56</sup> (fig. 7). Dado que esta mano muestra un modelado idéntico a la mano de Livia, y que tanto la figura togada como la mano tienen la misma escala y están realizadas en el mismo mármol, se puede proponer que ambas pertenecieron a una misma pieza.

## **2. TALLERES B Y C: ÉPOCA TIBERIANA-CALIGULEA (20 – 30 d.C.) (fig. 8)**

Frente a la figura togada del taller A analizada anteriormente, los togados de los talleres B y C presentan una mayor madurez en la talla. Los pliegues han perdido rigidez y la composición de la toga es más elaborada. En el torso, el juego de

<sup>56</sup>. Medidas: 12,1 x 10,8. La mano se encuentra seccionada hacia la mitad de los metacarpiños. Faltan las dos falanges delanteras de los dedos índice y corazón, así como

el extremo del *volumen*. Asimismo se aprecian daños en el pulgar y en el meñique. En el dedo anular está tallado un anillo.

pliegues se ha enriquecido combinando las formas triangulares con las verticales, en las que destaca el cuidadoso uso del trépano. Aparece la ponderación, que acentúa el movimiento de la figura a través del juego de apoyos fijado sobre la pierna izquierda, habitual en este periodo. Asimismo, se ha prestado cierta atención al modelado anatómico, evidente en las adherencias del tejido en muslos y caderas<sup>57</sup>.

Sin embargo, en estas figuras la talla es aún superficial, sin llegar a la plasticidad que se alcanzará en época claudia. La aplicación del trépano es aún limitada y no alcanza el grado de virtuosismo que se observa en las piezas posteriores. Pero lo que diferencia fundamentalmente estas obras de las que se producirán en la Bética en época claudia es la escasa integración entre las partes que forman el conjunto de la figura. Ésta se aprecia claramente en la división vertical de la composición, en la que se distinguen: los pliegues que caerían del antebrazo izquierdo; la superficie lisa de la *ima toga*, apoyada sobre la pierna izquierda y, por último, el área central, compuesta por una amplia circunferencia limitada por el borde exterior del *umbo* y del *sinus*, que se eleva por la espalda hasta el hombro derecho. La fragmentación formal de estas tres zonas de la obra queda superada en época claudia, momento en el que el movimiento de la figura favorece la aparición de esquemas más integrados.

Este segundo grupo de piezas está compuesto por tres figuras togadas, una de ellas de tamaño mayor que el natural<sup>58</sup> y otras dos de escala reducida, pues representan a dos niños<sup>59</sup>. Estas dos últimas son piezas gemelas, con la excepción de la *bullae* que ostenta una de ellas. La correspondencia precisa tanto en la talla como en la composición de los pliegues indica que ambas fueron esculpidas por un mismo artesano, perteneciente al que denominaremos Taller C. El togado de mayor escala presenta características que la adscriben a un taller ligeramente anterior, al que llamaremos Taller B.

## 2.1. Taller B: época tiberiana (circa 20 d.C.)

57. H. RGoette, *Studien...*, o.c., p. 32.

58. Medidas: 145 x 85 x 32 cm. MAN, inv. n° 20331. Se conserva hasta las rodillas. El brazo derecho está fracturado verticalmente desde el hombro. Los daños se concentran en el lateral izquierdo, donde se han perdido los pliegues que caen desde el antebrazo. Desde el la sección inferior central del *balteus* se extiende una mancha oscura en sentido vertical, que se prolonga entre las piernas de la figura.

59. Togado 1: Medidas: 84 x 43 x 27 cm. MAN, inv. n° 20333. La figura se conserva hasta las rodillas. Se aprecia la preparación para la inserción de los pernos destinados a sujetar

los brazos, tallados por separado, al igual que la cabeza. Salvando ligeros desperfectos, el estado de conservación de la pieza es excelente.

Torso de togado 2. Medidas: 45 x 40 x 25. MAN, inv. n° 20334. La pieza se encuentra seccionada diagonalmente por debajo del *umbo*, desde el brazo izquierdo hasta la cadera derecha. En el costado derecho se ha perdido la parte inferior de la parte de la toga, que cae por detrás del brazo. Se conserva una perforación en el lado derecho para insertar un perno. La cabeza ha sido seccionada, produciendo daños en la base del cuello.





**Fig. 8.1.**

**Fig. 8.2.**

Algunas características de la talla y de la concepción de la figura indican que uno de los togados fue esculpido antes que los dos togados infantiles (*fig. 8.1*). A nivel tipológico, el gran tamaño del *umbo* y del *balteus*, que aún reproducen de forma exacta la morfología del Augusto de vía Labicana<sup>60</sup>, indica una datación tiberiana temprana. La exactitud en la copia se aprecia en el gran volumen del *umbo* al atravesar el torso en diagonal, que se abre hacia el brazo izquierdo, adquiriendo un gran desarrollo. Una particularidad de esta pieza reside en la

<sup>60</sup>. D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven 1992, p. 165, fig. 151.

caída vertical de los pliegues de la *ima toga* entre ambas piernas por debajo de la rodilla. Este detalle, poco habitual, acentúa la verticalidad de la escultura y limita su movimiento.

A partir de estos elementos, la realización de la pieza puede fecharse en el periodo inmediatamente posterior al conjunto creado por el Taller A, hacia el año 20 a.C. Salta a la vista la evolución técnica que separa a ambos talleres. Mientras que los trabajos del Taller A eran aún obras condicionadas por su naturaleza provincial, la pieza del Taller B representa un gran paso adelante, tanto en el aspecto técnico como en la comprensión del modelo escultórico, plasmado con total corrección. Llama la atención la similitud de esta obra con una figura togada encontrada en Medina de las Torres (antigua *Contributa Iulia Ugulturnia*)<sup>61</sup>, fechada por Garriguet en época tiberiana temprana. Coincide con ésta tanto en su tipología como en su rigurosa compartimentación compositiva y en aspectos estilísticos tales como el tratamiento liso de la *ima toga* sobre la pierna izquierda.

## 2. 2. Taller C: Época tiberiana (20 – 30 d.C.)

En comparación con la pieza anterior, la calidad del modelado de los togados infantiles es menor (*figs. 8.2 y 8.3*). El juego de pliegues de estas figuras está considerablemente simplificado, como se aprecia en ambos torsos. En cuanto a su tipología, la identificación de determinados detalles permiten situar estas obras en un momento ligeramente posterior al togado adscrito al Taller B. En primer lugar, destaca el aligeramiento del *balteus* y el *umbo*, de menor tamaño. El *umbo* del personaje provisto de *bulla* dibuja un ángulo recto con el objeto que pende de su cuello, tendencia que sigue del mismo modo el otro togado infantil, a pesar de la ausencia de este elemento iconográfico. Se pueden comparar con estas obras los togados de Mértola<sup>62</sup> y de Sao Miguel de Torres<sup>63</sup>, en Portugal, que destacan por su continuidad con sus antecesores augusteos. Las características tipológicas mencionadas permiten fechar la realización de los dos togados infantiles de *Iponuba* entre los años 20 y 30 d.C. Frente a las piezas citadas, las figuras con *bulla* de Tarragona<sup>64</sup>, mencionadas recurrentemente como paralelos del *bullatus* de *Iponuba*, se distinguen claramente por su estilo plenamente claudio. Éste se plasma tanto en la atención prestada al juego de luces en los pliegues

61. J. A. Garriguet, *CSIR España* 2.1..., o.c., pp. 1-2, cat. 2, lám. I, 3-4.

62. *Ibidem*, pp. 18-19, Cat. 26, lám. 8,1.

63. U. De Souza, *CSIR Portugal*, Coimbra 1990, pp. 34, fig. 82.

64. E. M. Koppel, *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlin 1985, pp. 17-18 y 35 ss; Cat. 6, 7, 48; lám. 6. 1-2; 6. 3-4; 15. 1-4; J. A. Garriguet, *CSIR España* 2.1..., o.c., pp. 53-54; Cat. 73-75; láms. 21,4; 22, 1; 22, 2.



*Fig. 8.3.*

*Fig. 8.4.*

que produce el trabajo de trépano, así como en las formas amplias y en el movimiento de la figura, por lo que éstos no representan una referencia relevante para nuestras obras.

### 3. TALLER D: ÉPOCA CLAUDIO-NERONIANA (50-60 D.C.)

El último togado representa el período de plenitud de la escultura icónica en la Bética<sup>65</sup> (fig. 8. 4). Se trata de uno de los mejores ejemplos de figura togada de época claudia de la provincia de Córdoba. No existen dudas con respecto a su datación. Tipológicamente, es propio de esta etapa el pequeño *umbo* en U, que se ciñe tras un estrecho *balteus*, así como el *sinus* amplio, que cae ocultando la rodilla. El juego de apoyos genera un amplio movimiento que tiene como eje la pierna derecha, cuyo muslo se marca con claridad bajo la toga. El brazo habría caído paralelo a éste, reforzando la composición. Esta atención al movimiento y a la integración de los distintos elementos que componen la obra distingue las creaciones del periodo claudio de las esculturas icónicas de la primera mitad del siglo I d.C. En este sentido, el avance de la rodilla izquierda parece arrastrar tras de sí toda la figura, creando un efecto conjunto que no aparecía en las obras anteriormente analizadas.

Desde un punto de vista estilístico, destaca el juego de sombras generado por el uso del trépano. El trabajo con esta herramienta es especialmente intenso en el *umbo* y en el *balteus*, así como en los pliegues del torso y en el borde exterior del muslo, delimitado con precisión. En el *sinus*, sin embargo, los pliegues se mantienen homogéneos y escasamente diferenciados, marcando el movimiento del tejido hacia la espalda. El desarrollo técnico de la talla se aprecia en la matización del relieve, que modela con suaves matices los volúmenes de la toga.

Este togado de *Iponuba* guarda un estrecho parecido con el conjunto de esculturas togadas halladas en la Ronda de los Tejares<sup>66</sup>, en la ciudad de Córdoba. Estas piezas coinciden con la que tratamos en su modelado, típicamente claudio, que se aprecia claramente en el *umbo* de una de las figuras<sup>67</sup>. Sin embargo, el juego de apoyos de las figuras de este conjunto, que cargan el peso del cuerpo sistemáticamente sobre la pierna izquierda, así como la terminación del dorso de las piezas, descarta que hubiesen sido producidas por el mismo taller. El intenso movimiento de la figura de *Iponuba*, así como el apoyo sobre la pierna derecha, parecen indicar una datación ligeramente posterior, a una fase más madura de la plástica claudia, que se puede fijar entre los años 50 y 60 d.C. Su calidad la pone en relación con sendas figuras togadas<sup>68</sup> de Segóbriga e Itálica.

65. Medidas: 145 x 80 x 35 cm. MAN, inv. n.º 20330. Se conserva hasta la mitad inferior de las piernas. En el brazo derecho se aprecia una fractura de forma cóncava a la altura del bíceps. Los daños se concentran en el lateral izquierdo y en la parte frontal de la mitad inferior de la figura. Se han perdido tanto el antebrazo izquierdo como la parte de la toga que colgaba de éste. Se aprecian daños en los pliegues que caen desde las rodillas.

66. I. López: "El taller de estatuas togadas de Ronda de Tejares (Córdoba)", en *AEspA*, 71, 1998, pp. 139-156, *passim*; *Ead.*, *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas*, Córdoba 1998, pp. 163-166.

67. *Ibidem*, pp. 45, Cat. 15, lám 17: 15A y 15B.

68. J. A. Garriguet, *CSIR España* 2.1..., o.c., p. 36, Cat. 50 y 66, lám 15, 3.

#### 4. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO TÉCNICO: LOS TALLERES ESCULTÓRICOS DE *IPONUBA*

El conjunto de esculturas halladas en *Iponuba* y conservadas en el MAN estuvo integrado por piezas talladas desde los inicios del principado de Tiberio hasta la época claudia. El núcleo inicial estuvo formado por dos figuras femeninas sedentes y una estatua togada (15 – 20 d.C), esculpidas por un mismo taller (Taller A). Junto a este primer grupo se colocó, en torno al año 20 d.C., un segundo togado (Taller B), al que se añadieron, a lo largo de la década siguiente, dos togados infantiles (Taller C). Por último, en tiempos de Claudio, se agregó el último de los togados descubiertos en las excavaciones de F. Valverde. El análisis técnico del conjunto confirma el rápido desarrollo de los talleres escultóricos béticos durante la primera mitad del siglo I d.C.<sup>69</sup>. Desde un punto de vista cualitativo, la evolución que se aprecia desde las figuras sedentes hasta el togado de época claudia es extraordinaria, teniendo en cuenta que el lapso temporal que separa la creación de estas obras abarca un periodo de entre 30 y 45 años. Pero la localización de estas obras en una población como *Iponuba* eleva dos cuestiones fundamentales: ¿dónde se localizaban los talleres escultóricos que crearon éstas obras? y ¿coexistieron éstos durante un mismo periodo de tiempo, compitiendo por los encargos?

Teniendo en cuenta la posición secundaria de *Iponuba* dentro del tejido urbano de la Bética es dudoso que contase con un taller escultórico con carácter fijo. Es muy probable que Córdoba, capital provincial, ubicada a 60 km, sin accidentes geográficos relevantes entre las dos poblaciones, proporcionase las obras escultóricas necesarias en cada momento. El hecho de que el mármol utilizado en estas tres fases haya sido el mismo establece un marco de estabilidad en el suministro y descarta la posibilidad de que alguna de estas obras hubiese sido importada desde un centro fuera de la Bética. No podemos saber si estas obras fueron realizadas en su totalidad fuera de *Iponuba* o si un equipo de escultores se trasladó temporalmente a la localidad para finalizarlas *in situ*. La técnica de ensamblaje<sup>70</sup> que encontramos en las obras del Taller A parece indicar que estas piezas podrían haber sido ejecutadas pensando en un ulterior traslado.

Con respecto a la segunda cuestión, referente a la coexistencia de los talleres, la secuencia tipológica que encontramos en *Iponuba* cobra una especial relevancia al considerar que, al tratarse de una población pequeña, las estatuas honoríficas se habrían concentrado muy posiblemente en un único espacio público. Es lógico

69. Ver J. A. Garriguet, "¿Provincial o foráneo? Consideraciones sobre la producción y recepción de retratos imperiales en la Bética", en D. Vaquerizo *et alii* (edd.), *El concepto de lo provincial en el Mundo Antiguo*, Córdoba 2006, p. 155.

70. P. Pensabene, "Mármoles y talleres en la Bética y otras áreas de la Hispania romana", en D. Vaquerizo *et alii* (edd.), *El concepto de lo provincial...*, o.c., pp. 110-112.

pensar que en centros urbanos más desarrollados como *Corduba*, diversos talleres habrían estado trabajando simultáneamente para una multiplicidad de comitentes y de espacios. Este hecho habría dado cabida a la pervivencia de ciertos tipos y estilos, que podrían haberse solapado con las innovaciones asimiladas por los talleres más abiertos a las tendencias metropolitanas. Por el contrario, podemos suponer que en *Iponuba* la demanda, limitada, se habría concentrado en un sólo taller en cada momento. Es improbable que hubiese más de un encargo en marcha de forma simultánea. La vigencia de un taller habría dependido de una multitud de factores, entre los que podemos mencionar, por parte de la oferta, la capacidad de cada taller para hacer frente a encargos procedentes de la propia *Corduba* o de otros puntos de la provincia; la sucesión de maestros, bien nativos o procedentes de Roma; o la paulatina aparición a lo largo del siglo I d.C. de centros artísticos estables en otras poblaciones de la *Baetica*, que habrían llevado a reajustes en el entorno de los talleres cordubenses.

Pero es muy posible que, más que por estos factores, comunes a los centros provinciales romanos, la variedad de talleres que encontramos en *Iponuba* fuese marcada en gran medida desde la demanda, es decir, por los comitentes de las obras que se incorporaban al corpus escultórico de la población. Dentro del espacio público de *Iponuba*, en el que cada figura honorífica se habría comparado con las anteriores, es lógico pensar que cuando un individuo deseaba erigir una escultura propia, buscase distinguir su identidad como benefactor frente a las obras ya existentes, ya fuese mediante elementos tipológicos, como una toga que siguiese las últimas tendencias marcadas por la metrópoli, o técnicos, recurriendo a un taller que, supuestamente, superaría a los anteriores en calidad y maestría. La competencia entre las élites locales en ascenso explicaría la rápida sucesión de talleres que se ha identificado en *Iponuba* en un intervalo temporal relativamente breve. El deseo de superar y diferenciarse de las estatuas honoríficas ya existentes habría llevado tanto a una rápida sucesión tipológica como a una diversidad en la selección de los talleres.

### III. INTERPRETACIÓN DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO

J. A. Garriguet<sup>71</sup> consideró correctamente que tres de las esculturas procedentes del Cerro del Minguillar, es decir, las dos figuras femeninas sedentes y el *bullatus*, formaban parte de un conjunto dinástico. Su suposición partía de la evidencia que supone el retrato de Livia y la *bullula* de la figura infantil. Sin embargo, la

71. *Ibidem*, p. 24, n. 35; J. A. Garriguet, "Grupos estatuarios imperiales de la Bética: la evidencia escultórica y epigráfica", en

*Actas IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. (Lisboa, febrero de 2002). Ministerio de Cultura 2004, pp. 76-77.



existencia de tres figuras más descubiertas en el mismo contexto arqueológico y la datación de cada una de ellas en diversos momentos del periodo julio-claudio hacen necesario profundizar en este conjunto tanto a nivel técnico como iconográfico y simbólico.

Por su monumentalidad, el núcleo del conjunto escultórico expuesto en el espacio público de *Iponuba* habría estado integrado por el grupo de figuras datado en los primeros años del Principado de Tiberio (15 y 20 d.C.). Como se ha visto, en este primer conjunto se representan dos personajes femeninos en posición sedente, Livia y una divinidad, además de un personaje togado de tamaño algo mayor que el natural.

En un principio, se consideró que en este conjunto Livia<sup>72</sup> había sido representada como la diosa Ceres, interpretación que se justificaba por la cornucopia que la emperatriz sostiene sobre su brazo izquierdo. Sin embargo, esta identificación<sup>73</sup> es, cuando menos, problemática y discutible. Tal y como vemos tanto en las representaciones numismáticas como escultóricas del momento, Ceres porta como atributo esencial una *corona spicea*. En las numerosas representaciones en las que Livia personifica a esta diosa se incluye siempre la diadema de espigas como elemento identificador. Por ello se puede descartar que la Livia de *Iponuba* hubiese sido concebida como personificación de esta divinidad.

Por otra parte, el cuerno de la abundancia no es atributo exclusivo de Ceres. Como observó García y Bellido, formaba parte también de la iconografía de *Abundantia*<sup>74</sup>. Aunque esta deidad no alcanzó gran proyección oficial en Occidente hasta época antoniniana<sup>75</sup>, fue asociada a Livia (*Euthenia*) en una acuñación augustea de Alejandría<sup>76</sup>, por lo que no se puede descartar esta asimilación. Pero tampoco se debe olvidar a la diosa *Fortuna*<sup>77</sup>, con cuyos atributos Livia fue representada en una serie de emisiones, en las que se acuñó una imagen muy parecida a la escultura de *Iponuba*. Así también en la “ley sagrada” de *Gytheum* (Laconia)<sup>78</sup>, Livia era asimilada a la *Tyche* (*Fortuna*) de la ciudad y de la provincia. Un tercer concepto abstracto elevado a la categoría de divinidad en el panteón romano era el de *Iustitia*, en cuya iconografía se incluía

72. F. Valverde, “Antigüedades romanas en Baena”, en *Boletín de la Academia de la Historia*, vol. 43, 1903, p. 522; Para las asimilaciones divinas de Livia, ver T. Mikocki, “*Sub Specie Deae*. Les Imperatrices et Princesses romaines assimilées à des déesses”, *RdA*, Supl.14, 1995, pp. 18 ss.

73. S. Angeli, “Ceres”, *LIMC*, vol. IV, Zurich 1998, pp. 893-894. Cat. R.

74. R. Fontán, “Abundantia”, *LIMC*, vol. I, Zurich 1981, *passim*.

75. *Ibidem*, p. 10.

76. E. Burnett *et alii*, *Roman Provincial Coinage*, vol. I, Londres-Paris 1992, p. 695, nn. 5039, 5044, 5049, 5060, lám. 182.

77. T. Mikocki, “*Sub Specie Deae...*”, *o.c.*, *Livia-Fortuna*: p. 22; *Livia-Ceres*: pp. 18-21.

78. C. B. Rose, *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge 1997, pp. 142-144, Cat. 74; A. Barrett, *Livia*, Madrid 2004, p. 308.

igualmente el cuerno de la abundancia. Según la mitología clásica, *Iustitia* era una de las *Horae*, personificaciones de las fuerzas físicas y morales, reguladoras de los fenómenos naturales y de la vida de los hombres<sup>79</sup>. Su capacidad benefactora se aplicaba tanto a la naturaleza, a la fertilidad de los campos y a los ciclos estacionales, como al Estado, en todos aquellos aspectos que garantizaban el bienestar, como eran la justicia, la paz y el buen gobierno (*Dike*, *Eirene* y *Eunomía*). La cornucopia simbolizaba los beneficios naturales, morales y sociales que estas diosas garantizaban. El complejo sistema de asimilaciones que, desde el inicio del Principado, tuvo a Livia y a Augusto como centro, unido a la ecléctica y ambigua iconografía de las divinidades mencionadas<sup>80</sup>, impide determinar con seguridad a cuál de ellas se asimilaba Livia en el caso de *Iponuba*, pues podría identificarse tanto con *Abundantia* como con *Fortuna* o *Iustitia* con igual acierto.

Augusto, tan hábil en la construcción del edificio simbólico que sustentaba su poder, fomentó desde un principio la proyección pública de su esposa. Su imagen, basada en la visión de Livia como matrona virtuosa, encontró desarrollo, tras la victoria sobre Marco Antonio, en la tradicional vinculación de la mujer con la idea de la fecundidad concebida en sentido amplio<sup>81</sup>. En un principio se recurrió a relaciones de asociación indirecta. Las múltiples personificaciones de valores y fuerzas tradicionales en la cultura romana<sup>82</sup>, que tomaron nueva fuerza en las artes figurativas desde el inicio del Principado, se prestaban de forma muy apropiada a este juego ambiguo. Estas figuras, identificables únicamente mediante atributos, carecían por lo general de una mitología y ofrecían un valor simbólico impreciso, caracterizado por su polisemia. Por ello, la superposición de la figura de Livia borraba el confuso carácter de estas divinidades sin atentar contra los principios tradicionales de la religión romana. La imagen de la emperatriz quedaba asociada a una serie de valores positivos ligados a la idea de *salus*, salvación, y de *mater patriae*.

La escultura de Livia de *Iponuba* superponía también dos significados a un mismo signifiante: el denotado por el retrato de la emperatriz y el de la divinidad que personificaba. La personificación en el plano icónico-escultórico podría compararse con la metáfora a nivel lingüístico-literario, pues tanto uno

79. J. A. Hild, s.v. "Horae", en Ch. Daremberg y Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, v. 3, París 1900, pp. 249-256; *Id.*, s.v. "Iustitia", en Ch. Daremberg y Saglio, *Dictionnaire...*, o.c., pp. 776-779.

80. P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pp. 208-212.

81. M. Navarro, "Mujer de notable: representación y poder

en las ciudades de la Hispania Imperial", en S. Armani *et alii*, *Acta Antiqua Complutensia IV. Epigrafía y sociedad en Hispania durante el alto Imperio: estructuras y relaciones sociales*, Alcalá de Henares 2003, pp. 119-127; M. Corbier, "La Maison des Césars", en P. Bonte (ed.), *Épouser au plus proche. Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, París 1994, pp. 243-291.

82. P. Zanker, *Augusto...*, o.c., p. 210.

como otro funden el término real con el término figurado. Sin duda, fuera de Roma, los límites entre asociación y asimilación se hicieron difusos. En época de Tiberio, se acuñaron en Hispania<sup>83</sup> ecos de emisiones metropolitanas en las que se asociaba a Livia con virtudes augustas como *Pietas* y *Salus*. En *Hispalis*, sin embargo, se creó una imagen monetar que elevaba a Livia por encima de estas asociaciones, identificándola directamente con *Venus Genetrix* mediante la leyenda *Iulia Augusta Genetrix Orbis*<sup>84</sup>. Es posible que esta imagen estuviera relacionada con un torso femenino hallado en Córdoba, perteneciente a una figura sedente del primer tercio del siglo I a.C. y que pudo representar a Livia como Venus<sup>85</sup>. Frente a la política de vinculación de la casa Julia con Venus fomentada desde época de César, el conjunto de *Iponuba* se articuló con un lenguaje puramente augusteo. La asimilación de Livia a la fecundidad se plasmó a través de una figura abstracta, que representaba la prosperidad de la naturaleza. La cornucopia hacía explícito y reconocible a este personaje divino como símbolo de los frutos de una naturaleza generosa.

Este tradicional atributo representó un papel esencial en la iconografía augustea, multiplicando sus asociaciones y enriqueciendo su significado. Así, Horacio invoca a “la dorada Abundancia” (*aurea Copia*) que derrama los frutos de su cuerno repleto en bien de Italia<sup>86</sup> y, en el *Carmen saeculare*, la hace regresar del exilio al que ha estado condenada por culpa de la guerra, junto a la Fe, la Paz, el Honor, el Pudor y la Virtud olvidada<sup>87</sup>. Pero en *Iponuba*, el mensaje que transmitían los frutos que surgen del cuerno se refuerza con los estilizados roleos y motivos florales que encontramos tallados sobre su superficie. Éstos, tanto a nivel iconográfico como estilístico, remiten directamente al motivo vegetal<sup>88</sup> que, desde el *Ara Pacis*, extendió su presencia sobre todo tipo de elementos arquitectónicos y decorativos. Su significado, como el de la propia figura, se prestaba a la polisemia, por lo que para profundizar en su sentido dentro de este conjunto debemos, en primer lugar, intentar establecer la identidad de la figura sedente que acompaña el retrato de Livia.

Como hemos mostrado previamente, la tipología de la figura y su carácter de *pendant* indican que se trata de una divinidad. Pero ¿qué diosa podría haber sido representada como *pendant* de la emperatriz viva? Ya que es evidente que ambas

83. M. D. Mirón, “Livia y los orígenes del culto a las emperatrices en la Bética”, en *Actas I Congreso Internacional de Historia Antigua*, Valladolid 2000, p.625.

84. P. P. Ripollés y J. M. Abascal, *Monedas Hispánicas*, Madrid 2000, p.260, nn. 2022 ss.

85. J. A. Garriguet, *El culto imperial en la Córdoba romana: una aproximación arqueológica*, Córdoba 2002, pp. 52 ss.

86. Hor, *Ep* 1.12.28-29: *...aurea fruges/ Italiae pleno defudit Copia cornu*.

87. Hor, *Saec* 57-60.

88. E. La Rocca, *Ara Pacis Augustae. In Occasione del restauro della fronte orientale*, Roma 1983, pp. 19-23; E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1973, pp. 13-14.

obras fueron concebidas conjuntamente debemos buscar la respuesta en otros monumentos dinásticos de época tiberiana. Aunque no es comparable en sus dimensiones y riqueza iconográfica al que pudo existir en *Iponuba*, en el conjunto de *Leptis Magna*<sup>89</sup> encontramos como figuras centrales dos estatuas sedentes que representan a *Livia* y a *Dea Roma*, ambas realizadas en la misma escala. Siguiendo un modelo análogo al conjunto de *Leptis Magna*, datado en época de Tiberio, se podría identificar como *Dea Roma* a la divinidad representada en *Iponuba*, lo cual parece admisible tanto a nivel iconográfico como a nivel conceptual. Según el llamado *tipo Minerva, Dea Roma*<sup>90</sup> solía ser representada en posición sedente, sosteniendo una lanza y con dos atributos esenciales: el casco sobre la cabeza y el escudo apoyado en el lateral. Éstos se podían combinar con otros elementos relacionados con su carácter guerrero y de conquista: la espada, la Victoria, el globo, el cetro y los trofeos. La escultura de *Iponuba*, que conserva sólo el torso, no presenta ninguno de ellos. Sin embargo, podemos deducir por su postura que sostenía un elemento vertical, quizá una lanza, en su mano izquierda. Dos aspectos, sin embargo, divergen de la imagen habitual de *Dea Roma* en el siglo I d.C.: el corto *apotygma*, y la ausencia de la correa que cruza el pecho. Estos rasgos responden a una variante simplificada de la divinidad, que se extenderá en el siglo II d.C. y que se centra en los atributos esenciales de la diosa<sup>91</sup>, eliminando los elementos residuales del llamado *tipo Amazona*.

Si esta hipótesis es correcta, el conjunto de *Iponuba* habría articulado un concepto considerado uno de los pilares de la cultura augustea: la prosperidad alcanzada mediante el triunfo<sup>92</sup>. Para articular este mensaje, *Dea Roma*, personificación de la *romanitas* y de la potencia militar del pueblo romano, se combinó con Livia, asimilada a su vez a una divinidad de la fertilidad – fuera ésta *Fortuna*, *Abundantia* o *Iustitia*. Esta asociación resultaba familiar en la cultura romana. Como afirma Syme, “para el romano, la palabra paz era inseparable de la idea de conquista”<sup>93</sup>. La *Pax Augusta* no podía concebirse sin la *Victoria Augusta*, como quedó plasmado en el *Ara Pacis*<sup>94</sup>. En sus paneles frontales, la figura femenina identificada con *Tellus*, sentada en medio de un paisaje colmado de frutos, se combina con la representación de Roma, en la misma posición, acomodada sobre las armas de sus enemigos. La complementariedad de ambas figuras, dentro del

89. C. B. Rose, *Dynastic commemoration...*, o.c., pp. 121 ss; D. Boschung, *Gens Augusta*, Mainz 2002, pp. 14 ss.

90. C. C. Vermeule, *The Goddess Roma in the art of the Roman Empire*, Cambridge Mass 1959, *passim*; A. Bisi, “Roma”, *EAA*, vol. 6, 1965, p.899-901; E. di Filippo Balestrazzi, “Roma”, *LMC*, vol 8, Zurich 1997, pp. 1048-1068.

91. E. di Filippo Balestrazzi, “Roma”, en *LIMC*, vol. 8, nn. 116, 145.

92. K. Galinsky, *Augustan Culture*, Princeton 1996, pp. 90 ss.

93. R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford 1990, pp. 303-304.

94. D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in Later Greek and early Roman art*. Princeton 1995, pp. 124-174; P. Zanker, *Augusto...*, o.c., pp. 202 ss; K. Galinsky, *Augustan culture*, pp. 106 ss.

contexto histórico del inicio del Principado, podía ser interpretada por cualquier habitante de Roma. Establecía una relación iconográfica que, ligada a la poesía encomiástica de los poetas de corte, Virgilio y Horacio, se difundió por el resto del Imperio. La pervivencia de este concepto, que vinculaba a la *Dea Roma* con la prosperidad política y social, viene avalada por una imagen monetaria creada en época de Adriano, en la que aparecen las estatuas de culto de Roma y Fortuna enfrentadas en el reverso de una acuñación<sup>95</sup>.

Pero, ¿qué vincula los conceptos de victoria y prosperidad? Nos responde Horacio cuando escribe: “Tu era, César (Augusto), nos ha traído mieses y campos fecundos y ha restituido a nuestro Júpiter las enseñas, arrancadas de las orgullosas puertas de los partos, y ha cerrado el templo de Jano Quirino, falto de guerras...”<sup>96</sup>. Augusto era el príncipe, engrandecedor (*auctor*) de la *res publica*, el factor del que dependía la victoria y la prosperidad. Frente al caos de las últimas décadas de la República, el *princeps* actuaba como garante de la *salus rei publicae*<sup>97</sup>, del bien común de la ciudad de Roma y, por extensión, del Imperio. Los textos de la época transmiten con claridad la idea de que, según sus contemporáneos, el orden instaurado en el Principado dependía de la persona del Augusto. Tras su muerte, esta responsabilidad recaía sobre su sucesor, Tiberio.

Identificamos a éste, muy probablemente, en el personaje togado que se integra, por su tipología y por su datación estilística, en el grupo escultórico compuesto por las dos figuras sedentes. Es habitual la representación de Livia y Tiberio como pareja en multitud de conjuntos dinásticos de la época<sup>98</sup>. Cuando Tiberio accedió al poder sin esposa ni hermanas, Livia continuó actuando como primera dama del Imperio. Guardiana del legado de Augusto y depositaria de la legitimidad dinástica, era enormemente respetada por el pueblo. Afirma Dió Casio que en este momento Livia “tenía una posición muy influyente, muy superior respecto a la de todas las mujeres del pasado, hasta tal punto que podía recibir siempre al Senado y a aquellos hombres del pueblo que acudían a su casa a rendirle el saludo oficial”<sup>99</sup>.

Según la hipótesis anunciada, el grupo habría representado a Livia, a *Dea Roma* y a Tiberio, con una intención comunicativa clara, en la que se sumaban los valores semánticos de cada una de las esculturas: el concepto abstracto de Roma, personificado en su diosa, como potencia militar, hecho posible gracias a

95. C. C. Vermeule, *The goodess Roma...*, o.c., lám. 3, p. 19.

96. Hor *Carm* 4.15.4-10: (...) *Caesar, aetas/ fruges et agris rettulit uberes/ et signa nostro restituit Iovi/ derepta Pariborum superbis/ postibus et vacuum duellis/ Ianum Quirini clausit* (...).

97. K. Galinsky, *Augustan culture*, o.c., pp.18 ss.

98. C. B. Rose, *Dynastic commemoration...*, o.c., grupos dinásticos de Livia y Tiberio: Cat. 8, 11, 26, 35, 51, 52, 74, 99, 102, 107, 113, 123.

99. Cassius Dio, *Hist.* 57, 12, 2; A. A. Barnett, *Livia*, Madrid 2005, pp. 205-253; E. Bartman, *Portraits of Livia*, Cambridge Univ. Press 1999, pp. 102-121.

dos individuos que garantizaban la prosperidad del pueblo y la *salus publica*. La fortuna de Roma, su devenir exitoso, dependía de Livia, garante de la legitimidad de la sucesión impuesta por el fundador del Principado, Augusto, y de su hijo, Tiberio, en cuyas manos estaba puesta la gestión de todo el aparato político. Se debe considerar la posibilidad de que en el grupo se hubiese incluido también la figura del difunto Augusto, que habría subrayado la continuidad dinástica y la prolongación de un programa de gobierno en su sucesor. La presencia de Augusto divinizado en conjuntos similares<sup>100</sup> hace muy posible que su escultura hubiese sido instalada en el conjunto de *Iponuba*. Su datación en el lustro que sigue al año 15 d.C., así como su esquema compositivo marcadamente simétrico, son elementos que apoyan esta hipótesis. Una segunda figura erguida masculina habría satisfecho la simetría que encontramos en las dedicatorias de este tipo, complementando a las dos figuras femeninas sedentes, y habría cerrado conceptualmente el grupo al representar a Augusto: predecesor de Tiberio, esposo de Livia y reinstaurador del orden de la *respublica*, personificada en *Dea Roma*.

El segundo grupo escultórico, fechado entre el 20 y el 30 d.C., y compuesto por una figura mayor que el natural y dos togados infantiles no ofrece el potencial interpretativo que proporciona el retrato de Livia. Sin embargo, existe un factor que puede ayudar en su lectura: uno de los togados infantiles ostenta una *bullā*, mientras que el otro aparece sin ella. Si consideramos su datación, fijada en la década que sigue al año 20 d.C., el abanico de personajes que podrían haber sido representados es limitado. Los niños que aparecen en los conjuntos dinásticos de este periodo se reducen a los hijos de Germánico (Nerón y Druso) y a los hijos de Druso el Menor, hijo de Tiberio, (Tiberio y Germánico). En este sentido el hecho de que uno de ellos porte *bullā* y el otro no es un elemento de suma importancia.

Nerón y Druso<sup>101</sup>, los dos hijos mayores de Germánico y Agripina la Mayor, nacieron respectivamente en los años 6 y 7 d.C. Al primero de ellos le fue impuesta la toga viril un año después de la muerte de su padre, en el 20 d.C., cuando el joven contaba catorce años y su hermano Druso trece. Esta anticipada ceremonia le permitió asumir algunas magistraturas sacerdotales que destacaban su posición como segundo candidato en la línea de sucesión<sup>102</sup>. Su hermano mantuvo la *toga praetexta*, y lógicamente la *bullā*, hasta el año 23 d.C., cuando la muerte del

100. Entre los diez conjuntos documentados por C. B. Rose, *Dinastic commemoration...*, o.c., en los que aparecen Tiberio, Livia y otros personajes, en siete de ellos se representa al *divus Augustus*, frente a tres en los que no está.

101. W. Eck, "Drusus Caesar", en *Neue Pauly*, vol. 3, 1997, pp. 826-827.

102. Tac., *Ann* 3.29.1-14: *Per idem tempus Neronem e li-*

*beris Germanici iam ingressum iuventam commendavit patribus, utque munere capessendi vigintiviratus solveretur et quinquennio maturius quam per leges quaesturam peteret non sine inrisu audientium postulavit. praetendebat sibi atque fratri decreta eadem petente Augusto. (...) additur pontificatus et quo primum die forum ingressus est congiarium plebi admodum laetae quod Germanici stirpem iam puberem aspiciebat.*



hijo de Tiberio, Druso César<sup>103</sup>, situó a los hijos de Germánico en primera línea de sucesión<sup>104</sup>. Así los presentó Tiberio ante el Senado, y así aparecieron en las acuñaciones a partir del año 23 d.C.<sup>105</sup>

Por lo tanto, durante un periodo de tres años uno de los dos hermanos, Nerón, había abandonado la *bullā*, mientras que su hermano la mantenía. Este hecho indica que los togados infantiles de *Iponuba* bien podrían representar a Nerón y a Druso durante este trienio. Ambos aparecen enfrentados en una acuñación de *Carthago Nova*<sup>106</sup>, en cuyo anverso estaba grabado el perfil de Tiberio. Es coherente que a ambos se les hubiese retratado en formato infantil, respetando las normas de escala dentro de un conjunto dinástico de estas características. Es también conocida la acuñación de *Caesaraugusta*<sup>107</sup> en la que se representó un conjunto estatuario compuesto por las figuras de Gayo y Lucio César flanqueando una estatua de Augusto *capite velato* y en la que se aprecia la diferencia de tamaño entre la estatua del *princeps* y las de sus entonces futuros sucesores. Las estatuas de *Iponuba* podrían haber sido erigidas siguiendo una configuración similar, teniendo a Tiberio como eje. La representación conjunta de Druso y Nerón, los hijos mayores de Germánico, no se encontraba únicamente en acuñaciones como la de *Carthago Nova*, sino también en conjuntos escultóricos de los que se conserva documentación epigráfica. Así por ejemplo en Isola Farnese, la antigua *Veii*, un grupo escultórico dinástico representaba junto al emperador Tiberio a Germánico, hijo adoptivo de Tiberio, y a sus hijos mayores, Druso y Nerón, probablemente junto a Druso Minor, hijo natural de Tiberio<sup>108</sup>. En Sagunto, la epigrafía confirma la existencia de estatuas consagradas a Augusto, a Gayo, hijo

**103.** Druso el Menor, hijo de Tiberio, recibió a su muerte honores propios de los miembros de la familia imperial, algunos equiparados a los establecidos a la muerte de Germánico. Una relación de estos honores puede leerse en el epígrafe romano CIL 06, 00912 (p 841, 3070, 4305, 4340) = CIL 06, 31200 = CIL 05, \*00429,014 = AE 1991, +00022 = AE 1993, 00115 = AE 2002, +00135.

**104.** Tac., *Ann* 4.4.1-6: *Interim anni principio Drusus ex Germanici liberis togam virilem sumpsit quaeque fratri eius Neroni decreverat senatus repetita. addidit orationem Caesar multa cum laude filii sui quod patria benevolentia in fratris liberos foret. nam Drusus, quamquam arduum sit eodem loci potentiam et concordiam esse, aequus adulescentibus aut certe non adversus habebatur.*

**105.** Tac., *Ann* 4.8.14-27: *miseratusque Augustae extremam senectam, rudem adnuc nepotum et vergentem aetatem suam, ut Germanici liberi, unica praesentium malorum levamenta, inducerentur petivit. egressi consules firmatos adloquio adulescentulos deductosque ante Caesarem statuunt. quibus adpressis 'patres conscripti, vos' inquit 'orbatos parente tradidi patruo ipsorum precatusque sum, quamquam esset illi propria suboles, ne secus quam suum*

*sanguinem foveret attolleret, sibique et posteris conformaret. erepto Druso preces ad vos converto disque et patria coram obtestor: Augusti pronepotes, clarissimis maioribus genitos, suscipite regite, vestram meamque vicem explete. bi vobis, Nero et Druse, parentum loco. ita nati estis ut bona malaque vestra ad rem publicam pertineant'.* El mismo episodio es narrado por Cassius Dio *Hist.* 57.22.4a.1-5 y Suet., *VC Tib.* 54.1.-2.

**106.** P. P. Ripollés y J. M. Abascal, *Monedas...*, o.c., p. 334, nn. 2831 ss.

**107.** *Ibidem*, p. 378, n. 3261.

**108.** CIL 11, 03786: [Germanico] Caesarī / [Ti(beri) Aug(usti) f(ilio) divi] Aug(usti) n(epoti) [---] / [divi Iuli pron(epoti)] auguri / [flam(ini) Aug(usti) co(n)s(uli) II] imp(eratori) II // Ti(berio) Caes(ari) divi Aug(usti) f(ilio) Augusto / pontiff(ici) m[axim(o) auguri XVvir(o) s(acris) f(aciundis)] / VIIviro e[pulon(um) trib(unicia) potest(ate) XXX ---] / co(n)s(uli) V imp(eratori) VIII[---]; CIL 11, 03787 (p 1355): [Druso Caesari Ti(beri)] Aug(usti) f(ilio) / [divi Aug(usti) n(epoti) divi Iuli p]ron(epoti) / [pontifici auguri so]dali / [Augustali; CIL 11, 03788: Druso [Caesari] / German[ici] Caes(aris) f(ilio) / [Ti(beri)] Caes(aris)

de Agripa, a Tiberio, a Germánico y a su hijo Druso. Probablemente existieran también las estatuas de Lucio César, hermano de Gayo, y de Nerón, hermano de Druso<sup>109</sup>. Es corriente encontrar en pedestales epigráficos dedicaciones a Germánico y a Druso, hijos de Tiberio<sup>110</sup>, junto a los cuales se pudieron añadir las estatuas de los dos jóvenes, Druso y Nerón.

Con respecto al togado de tamaño algo mayor que el natural que se ha incluido en este grupo por su tipología y estilo, no contamos con ninguna base para incluirlo en el conjunto dinástico. La diferencias de factura con respecto a los togados infantiles no permiten afirmar que se realizase como parte del mismo encargo, dentro de un mismo grupo, por lo que podría tratarse tanto de un miembro de la familia imperial (quizá Germánico, tal como constatan los conjuntos epigráficos citados) como de un ciudadano romano o de un patrono, vinculado de alguna forma a la población, que pudo haber ejercido como benefactor de la ciudad. Un reciente estudio<sup>111</sup> ha mostrado el destacado papel de Córdoba como punto de atracción de las elites locales béticas. Teniendo en cuenta la cercanía entre *Iponuba* y la capital provincial es posible aventurar que el hipotético patrono hubiese sido o bien un próspero habitante de *Iponuba*,

*Aug(usti) n(epoti)*; CIL 11, 03789: [*Nero*]ni *Ca[esari]* / [*Germ*]anic[i] *Caes(aris) f(ilio)* / [*Ti(beri)* *Caes(ar)*] *Augu* / *st[i] n(epoti) divi Aug(usti) pron(epoti)*; CIL 11, 03784: [*Ti(berius)* *Caes(ar)*] *divi A[u]gu[sti] f(ilius) Au[gustus]* / [*pontif(ex) m[axim(us) t[ri]b[un]ic(ia) po[te]st(ate) XXX[---] / [---] port[ic]um Aug[ust]am ---] / [---]st[ic]---]amen[---]aris[---]*; CIL 11, 03784 (p. 1354) = AE 2002, 00474: [*Ti(berius)* *Caes(ar)*] *divi A[u]gu[sti] f(ilius) Au[gustus]* / [*pont[ifex] m[axim(us) t[ri]b[un]ic(ia) po[te]st(ate) XXX[---] imp(erator) VIII co(n)s(ul) IIII(?) / port[ic]um Aug[ust]am statua aeneae(?) / [divi Augu]sti [et orn]amen[tis et] aris [ad]iectis*

**109.** CIL 02-14, 00305 = CIL 02, 03827 (p. 967) = ELST 00010 = IRSAT 00019 = AE 2002, +00853: *Augusto / pontifici max(im)o imp(eratori) / XIII co(n)s(uli) XII trib(unicia) / potest(ate) XV municip(es) / Saguntini*; CIL 02-14, 00306 = CIL 02, 03828 (p. 967) = ELST 00011 = IRSAT 00020: *C(aio) Caesari Aug(usti) f(ilio) / pontifici co(n)s(uli) design(ato) / principi iu(v)entutis; [D]ruso Caesar[i] / Ti(beri) Aug(usti) f(ilio) deiui / Aug(usti) nepoti / deiui Iuli / pronepoti co(n)s(uli)*; CIL 02-14, 00307 = ELST 00013 = IRSAT 00021: *Ti(berio) Caesar[i] A[u]gust[i] f(ilio) / Augu[st]o / testamen[to] Cn(aei) / Baebi [Ge]m[in]i*; CIL 02-14, 00308 = ELST 00012a = IRSAT 00022: *Germanico / Caesari Ti(beri) / Aug(usti) f(ilio) deiui / Aug(usti) nepoti / deiui Iuli / pronepoti / co(n)s(uli) II imp(eratori) II*; CIL 02-14, 00310 = ELST 00012 = ELST 00015 = ELST 00030 = IRSAT 00024 = AE 1981, 00574: [*D]*ru[so] *Caesar[i] / Ger[manici] / C[a]esaris filio / Tib(eri) Aug[ust]i n(epoti) / divi Aug(usti) pro(n)epoti* / pontifici so[dali] / Aug[ust]ali /

**110.** Procedentes de Segóbriga eran los dos pedestales consagrados a Germánico y a Druso Menor: CIL II 3103: *Druso*

*Caesari Ti(beri) f(ilio) Au(gusti) n(epoti) divi / pron(epoti) / L(ucius) Turellius / L(uci) f(ilius) Geminus / aed(ilis) d(e) s(ua) p(ecunia)*; CIL II 3104: *Germanico / Caesari Ti(beri) f(ilio) / Aug(usti) n(epoti) / divi pron(epoti) / co(n)s(uli) / L(ucius) Turellius / L(uci) f(ilius) Geminus / aed(ilis) d(e) s(ua) p(ecunia)*. G. Alföldy, *Römisches Städtewesen auf der neukastilischen Hochebene. Ein Testfall für die Romanisierung*, Heidelberg 1987, 83, p. 78; M. Almagro, *Excavaciones arqueológicas en España. Segóbriga II...*, o.c., nn. 24-26, pp. 96-102. También en Antequera, la familia de *Cornelius* sufragó la erección de pedestales a Julia Augusta, a Tiberio, *principis et conservatoris*, a Druso Menor y a Germánico, junto a los cuales se representaron también los miembros más destacados de la gens municipal mencionada: CIL 02-05, 00748 = CIL 02, 02038: *Iuliae Aug(ustae) Drusi [fil(iae)] divi Aug(usti) / matri Ti(beri) Caesaris Aug(usti) principis / et conservatoris et Drusi Germanici genet[ric]i[s] orbis / M(arcus) Cornelius Proculus / pontifex(!) Caesarum*; CIL 02-05, 00749 = CIL 02, 02039: *Germanico Caes[ar]i Ti(beri) Aug(usti) f(ilio) divi / Aug(usti) n(epoti) [divi Iuli pro]n(epoti) co(n)s(uli) II / imp(eratori) [II auguri flam]ini Aug(ustali) / M(arcus) Cornelius Proculus / pontifex(!) Caesarum*; CIL 02-05, 00750 = CIL 02, 02040 (p. LXXIX, 879): [*Druso Caesari Ti(beri) Aug(usti) fil(io) / divi Aug(usti) n(epoti) divi Iuli / pron(epoti) tribunicia potestate I*] *co(n)s(uli) II / pontifex(!) / [I] Cornelius Bassus pontifex(!) Caes[ar]um d(e) s(ua) p(ecunia) d(onum) d(edit)*; HEP-07, 00409: *L(ucio) Cornelio [---] / L(ucius) Corn[eli]us [---] / Iunia AED[---]*.

**111.** E. Melchor, "Corduba, *caput provinciae* y foco de atracción para las élites locales de la España Ulterior Baetica", *Gerión* 24, nº 1, 2006, pp. 251-279.

ciudad que, no se debe olvidar, no estaba aún dotada del estatuto municipal, o bien un personaje con intereses económicos en la localidad, quizás de origen iponubense, pero integrado en el orden decurional de Córbo. Las mismas consideraciones pueden aplicarse al togado de época claudia, excepcional por la calidad de su factura.

En cualquier caso, no debemos caer en la trampa de buscar un conjunto completo y cerrado, cuya composición sólo podríamos conocer a través de la epigrafía. La experiencia demuestra que en los casos en los que se cuenta con documentos epigráficos, los restos no representan más que una fracción del conjunto. Por ello no podemos descartar que en el “foro” de *Iponuba*, donde probablemente se habrían emplazado estas figuras apareciesen representados un número mayor de personajes de la familia imperial. Este hecho toma una mayor relevancia al considerar que el Cerro del Minguillar no ha sido aún excavado.

La escasa exhaustividad descriptiva de los informes de excavación realizados por F. Valverde y Amador de los Ríos no hace posible conocer la colocación exacta de las piezas. Se sabe, a partir de ellos, que todas las esculturas fueron halladas a lo largo de cinco metros excavados en la zona identificada como foro, aunque se desconoce el contexto urbanístico concreto al que estaban asociadas. J. A. Garriguet propuso que las esculturas femeninas estuvieran asociadas a un *sacellum* de culto imperial, estableciendo como paralelo las matronas de Cártama (Málaga)<sup>112</sup>. Sin embargo no existen pruebas que avalen la propuesta. Ningún testimonio arqueológico o historiográfico hace suponer que las estatuas estuvieran colocadas en el interior de ningún edificio, sino al contrario, que hubiesen estado colocadas junto a pedestales que jalonaban uno de los lados de la plaza de la ciudad. Por otro lado, ninguno de los personajes representados estaba divinizado. Todas las esculturas representaban a miembros de la familia imperial vivos, a los que honraban, sumando, en el caso de Livia, una serie de valores abstractos a su persona. El conjunto formaba parte de un programa propagandístico destinado a ensalzar los beneficios públicos de la política imperial, y a identificar a determinados personajes de la esfera local como colaboradores de la política de romanización de los Julio-Claudios. Al no existir epigrafía asociada a las esculturas y contar únicamente con la interpretación que se puede sugerir a partir del estudio estilístico y de la comparación con grupos semejantes, es imposible determinar quién o quiénes fueron los promotores de las obras de *Iponuba*. Es de suponer que

<sup>112</sup> J. A. Garriguet, “Grupos estatuarios...”, o.c., pp. 76-77. La misma propuesta había sido hecha por P. Rodríguez Oliva, “Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética”,

*Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Ministerio de Cultura 1993, p. 28.

algún personaje de alguna familia poderosa de la ciudad, deseoso de que ésta ascendiera al rango de municipio en época Julio-Claudia y de conseguir su promoción personal, bien en *Iponuba*, bien en la capital de provincia o en alguna de las prestigiosas ciudades del entorno, sufragase la realización de estas obras. Los intentos fueron vanos, puesto que *Iponuba* no adquirió la condición de municipio hasta la concesión general del *ius Latii* por Vespasiano, tal como prueba la inscripción dedicada al Genio por los munícipes del municipio flavio iponubense<sup>113</sup>.

Tampoco queda claro en los informes de excavación de F. Valverde el edificio al que pudo pertenecer el dintel inscrito con el nombre de *[G. Cor]nelius Saturninus, augustalis*, fechado a mediados del siglo II d.C. Casi un siglo después de que la ciudad fuera promovida al rango municipal, ciudadanos y libertos podían procurarse el ascenso en la escala social, participando activamente en la administración y el desarrollo de la ciudad. La donación de dinero para obras públicas y la participación en magistraturas, que exigían el pago de una suma importante de dinero, eran modos de exhibir el poder económico de una familia y de demostrar al resto del pueblo su colaboración y aceptación del orden político vigente. Para un liberto como Cornelio Saturnino, antiguo esclavo de un *Fid[elis?] Cornelius*, el único modo de participar activamente en la administración municipal era a través de la augustalidad, “magistratura” que servía a los descendientes de trampolín para un futuro *cursus honorum* municipal<sup>114</sup>. Los beneficios que los libertos podían aportar a una ciudad a través de donaciones evergéticas eran correspondidos con el reconocimiento público del consejo municipal y con la donación de un lugar en el que el benefactor y su familia pudieran exhibir sus imágenes, como testimonia una inscripción dedicada a un augustal en el vecino municipio flavio de *Sosontigi* (Alcaudete)<sup>115</sup>.

Un dato interesante que aporta la citada inscripción de Cornelio Saturnino es la existencia de miembros de la *familia* (en su sentido más amplio) de los Cornelios en *Iponuba* a mediados del siglo II d.C. y de su influencia económica en la región. A poca distancia de *Iponuba*, a unos 32 km., en la ciudad de *Obulco Pontificense* (Porcuna), estuvo asentada una parte importante de la *gens Cornelia*. Gayo Cornelio Caeso, de la tribu *Galeria*, edil, flamen y duoviro,

113. CIL 02-05, 00366 = AE 1980, 00559.

114. Jean Andreu, “Il liberto”, en Andrea Giardina (ed.), *L'uomo romano*, Roma 2003, pp. 187-213; R. Duthoy, “Recherches sur la repartition géographique et chronologique des termes sevir augustalis, augustalis et sevir dans l'empire romain”, *Epigraphische studien* 1976, pp. 143-214.

115. CIL 02-05, 00232 = CIL 02, 01721 (Alcaudete / *Sosontigi*): *Q(uitus) Valerius Optatus / Augustalis perp(etuus) / huic ordo municipii Flavi / Soson[t]igitanorum / cenas publicas decrevit / et locum / in quo sta/tuas sibi uxori liberisq(ue) poneret loco adsignato / ponendas curavit*.

junto a su hijo homónimo, pontífice de Obulco, fue agente de una donación evergética<sup>116</sup>, que beneficiaba sin duda a todos los parientes que ocupaban cargos municipales, como Cornelio, hijo de Lucio, edil, o Quinto Cornelio Senecio Próculo<sup>117</sup>, flamen provincial de la Bética. Éste último, junto a su esposa, Valeria Corneliana, y junto a otros dos familiares de la clase ecuestre, Lucio Stertinius Quintiliano y Quinto Cornelio Rustico Arponio Próculo, entregó a su ciudad una capilla, un camino y estatuas labradas en mármol. Su munificencia tuvo las consecuencias buscadas, el ascenso de los descendientes a la clase senatorial, pues Q. Cornelio Próculo alcanzó el consulado suffecto en el año 146 d.C. Con la *gens Cornelia* de *Obulco* en el Senado bien se puede entender la aparición de un liberto de la familia en un municipio vecino, partícipe de las magistraturas libertinas que le garantizaban el prestigio social que su condición de antiguo esclavo le negaba.

La escasa epigrafía funeraria procedente de *Iponuba* atestigua el nombre de otra importante familia de la Bética, la de los *Annii*<sup>118</sup>, cuyos más destacados miembros estaban asentados en la colonia *Claritas Iulia Ucubi* (Espejo, a sólo 26,8 km. de Baena), como Annio Vero<sup>119</sup>, abuelo de Marco Annio Vero, pretor bajo el reinado de Adriano, y de Marco Annio Libón, cónsul ordinario en el 128 d.C. y abuelo a su vez del futuro emperador Marco Aurelio. Otra inscripción funeraria recuerda el nombre de un miembro de la *gens Aelia*<sup>120</sup>, otra de las familia más poderosas e influyentes de la Bética, incluso antes de ver encumbrado a Adriano.

El relevante conjunto de esculturas halladas por F. Valverde a principios del siglo XX, integrado por piezas que se fueron labrando desde el comienzo del principado de Tiberio hasta la época de Claudio o Nerón, y las poco numerosas pero significativas inscripciones rescatadas en el Cerro del Minguillar son prueba suficiente de la importancia arqueológica de la antigua ciudad de *Iponuba*. El análisis de los restos escultóricos de *Iponuba* ha demostrado tanto la capacidad de una población que, como no debemos olvidar, aún no contaba

**116.** CIL 02-07, 00093 = CIL 02, 02126 (p. 885) = D 06911 = CILA-03-01, 00297 (Porcuna / Obulco): *C(aius) Cornelius C(ai) f(ilius) / C(ai) n(epos) Gal(eria) Caeso aed(ilis) / flamen Ilvir mu(nicipi(i) Pontific(ensis) / C(aius) Cornel(ius) Caeso / f(ilius) sacerdos / Geni(o) municipi(i) / scrofam cum / porcis trigin/ta impensa ipso/rum d(onum) d(ederunt) / PONTIFEX / [...]*. J. F. Neila y E. Melchor, "Magistrados municipales y munificencia cívica ...", art. cit., p. 219.

**117.** CIL 02-07, 00133 = CILA-03-01, 00298 = HEp-05, 00502 (Porcuna / Obulco): *Q(uintus) Cornelius [...]* / *flamen Divor(um) Aug(ustorum) [provinc(iae) Baetic(ae) suo nomine et] / Valeriae L(uci) f(iliae) Cornelia(nae*

*---] / Marti et L(uci) Stertini Qu(intiliani) ---] / trib(uni) milit(um) leg(ionis) VII gemi(n(ae) ---] / Rustici Aproni Procul(i) ---] / provinc(iae) Baetic(ae) aedem [...]* / *stratam et statuas mar[moreas] ---*.

**118.** CIL 02-05, 00370 = CIL 02, 01600 = CIL 02, 05464: *T(itus) Annii Firmus / Iponobensis an(norum) C / Vibia Crocale Patric(iensis) uxor an(norum) LXXXIX*.

**119.** F. des Boscs-Plateaux, *Un parti hispanique à Rome ...*, o.c., p. 458.

**120.** CIL 02-05, 00372 = AE 1985, 00560: *Locus p(edum) [-] / P(ublius) Aeliu[s] ---] / [t]e lapis optest[or leviter super] / ossa r(esidas) / [n]e nostro dole[at conditus] / o[fficio]*.

en época julio-claudia con el estatuto municipal, para erigir un relevante conjunto dinástico articulado según las pautas ideológicas vigentes desde época augustea, acompañado por un importante grupo de estatuas honoríficas de ciudadanos, algunas de las cuales destacan por su gran calidad. Estos resultados proporcionan una nueva perspectiva sobre el dinamismo de las poblaciones béticas de nivel secundario y ofrecen argumentos sólidos para emprender la excavación del yacimiento de *Iponuba*, injustamente relegado dentro del patrimonio arqueológico andaluz.